

NUMERO 22 / FEBRERO 1969 / PRECIO $ 55.00

cuadernos de MARCHA

MONTEVIDEO ENTRE DOS SIGLOS (1890-1914)

Cuadernos de MARCHA

NUMERO 22 FEBRERO 1969

SUMARIO

JUAN CARLOS GOMEZ HAEDO

CRONICA DE FIN DE SIGLO

* *El siguiente trabajo fue leído por su autor en el paraninfo de nuestra universidad el 12 de agosto de 1943, en el XII° ciclo de actos patrocinados por "Arte y Cultura popular"*

Éste, así como los restantes artículos originales que se publican en el presente Cuaderno, abarcan distintos aspectos del período que se ha dado en llamar la "belle époque" montevideana, por comparación, —también por imitación—, con el "fin de siglo" del novecientos francés, que irradió su pegadizo influjo a estas partes de América, en forma tanto más acentuada en nuestro medio por la cortedad de su tradición colonial hispánica y la debilidad de sus valores autóctonos.

SI fuera dable fijar en un esquema sintético el cuadro de la vida de nuestro país, tomando naturalmente como punto de partida el momento inicial de su independencia como Estado soberano en 1830, podríamos reducirlo durante el siglo XIX a tres tipos distintos y antagónicos: el **colonial** —que se extiende aproximadamente desde 1800 hasta 1838 ó 1840; el **romántico** —que nace en aquella fecha y se prolonga en dos décadas—, el **romántico** propiamente dicho hasta 1860, y el **posromántico**, que dura hasta el 80. Y el tipo esencialmente **burgués** —reflejo en parte de la opulencia y modos de vivir del Segundo Imperio y la III° República Francesa —que llega un poco más allá del 1900— y cuyas últimas formas se quiebran con la crisis mundial que la guerra de 1914 provoca en el mundo civilizado.

El **coloniaje** —continuación por inercia de la vida española— representa la gravitación del orden y la razón como elementos directivos del equilibrio social.

Ellos se apoyan en la religión —que importa la revelación de la verdad absoluta por la palabra divina— y el principio de autoridad, que organiza por un sistema de jerarquías la mecánica social.

La existencia queda supeditada a estas dos fuerzas que la conducen y la guían. El individuo permanece al servicio de lo social, —familia, religión, Estado—, categorías fundamentales que convierten la vida en una función destinada a mantenerlas.

El **romanticismo** constituyó la verdadera revolución que experimentó la sociedad colonial, en forma mucho más profunda que la revolución política que nos liberó de la metrópoli.

El romanticismo, con que el siglo XIX inicia su floración en el arte y en la vida y cuyos gérmenes ya aparecen a fines del siglo XVIII, no fue entre nosotros un movimiento propio y original, sino que, —como lo fueran todas las demás corrientes de renovación que agitaron el siglo—, representó un eco de la tormenta europea que llega al Río de la Plata, en gran parte por obra de la literatura, y que trasciende de inmediato a la vida en todos los órdenes de la actividad.

Al sentido de la razón rigiendo la exis-

encia, opone el triunfo del yo, el subjetivismo del espíritu. Una voluptuosidad desconocida invade dolorosamente las almas: la conciencia de los sentimientos en el primer plano de la preferencia vital. Las conmociones políticas de la hora, trastornando el equilibrio social, le prestan fácil asidero en las cosas. Aquel dolor que vibra en los poetas, aquellas lágrimas que derraman las heroínas de las novelas, aquella voluptuosidad de la sensibilidad, no son fingidas ni soñadas.

El ser humano se funde en el fuego de su vida interior.

La sociedad entera vibra como encendida en la pasión de un mundo en llamas. Las violencias de una tiranía que desde Buenos Aires ensangrienta las riberas del Plata, que por diez años alienta la guerra civil, producen una sacudida que rompe los círculos estrechos de las formas coloniales de existir. Aquella quiebra no es sin desgarramientos y sin lágrimas y en ella encuentra el romanticismo pábulo a la llama que va ensanchándose como una hoguera, al impulso de las ideas que soplan del lado de Francia y que nos llegan en las armonías de Lamartine, en las odas de Hugo, en las quejas de Musset, o en los cantos de Lara o del Manfredo de Byron.

Más accesible a la multitud que al cenáculo debía ser la palabra en castellano que en francés. Espronceda, Zorrilla, o Bécquer en el orden sucesivo del tiempo, se adueñan de la lira de nuestros poetas. El último está redivivo en Zorrilla de San Martín —cuya **Leyenda Patria** clausura el ciclo romántico y a la cual sigue **Tabaré**, que aparece en 1886.

Pero el romanticismo no es puramente literario. Él reside en un modo particular de concepción vital en la que el individuo erige su personalidad en un fin supremo; su sentimiento en la norma del universo, y se entrega al libre juego de la pasión, admitiendo en ella una suerte de fatalismo —cuya ley es el azar, "némesis" que domina el destino de los mortales, caprichosa deidad que forja la felicidad o la desgracia, la gloria o la condenación.

El individuo se convierte así en centro del universo, cuya realización circundante vale, tan sólo, en tanto está en relación profunda con el yo, para quien el cielo y la tierra parecerían creados tan sólo para servir de marco al drama que ha venido a jugar en el mundo.

El romanticismo en el orden social fue una conmoción vital profunda y como si una descarga fulgurante dinamizara todas las potencias del vivir.

"Como en todas las épocas de la vida intensa —dice Ortega y Gasset— la gente está dispuesta a morir por algo, pues la realidad arroja la paradójica observación que el afán de morir es el síntoma más evidente de la energía vital."

Se lucha mortalmente, en una euforia heroica, con una impiedad cruel.

El romanticismo es la época de nuestras primeras guerras civiles, de las heroicidades del Sitio Grande, de los combates cuerpo a cuerpo en que los jefes rivales se desafían a singulares batallas —como los caballeros del Medioevo—, de los duelos a muerte como el de José Cándido Bustamante con Servando Martínez, o el de las pistolas cargadas, tiradas a la suerte, de Juan Carlos Gómez y Nicolás Calvo; es la época de los castigos inexpiables, como el degüello de los 400 prisioneros de India Muerta por las tropas de Urquiza, y el fusilamiento de los prisioneros rendidos como en Quinteros o en la Florida; la de las asonadas en las calles como en la revolución de don José María Muñoz en 1855 y el asalto al Fuerte en 1869 por los partidarios de Bernardo Berro; la del asesinato del general Flores en las calles de Montevideo, y la defensa heroica de Paysandú con Leandro Gómez; la del estéril sacrificio de la legión oriental en los esteros paraguayos, del cual no nos queda ni un trofeo de la victoria cruenta, —devueltos todos en un impulso sentimental al noble pueblo vencido— como no sea el recuerdo de las hazañas legendarias, tal los honores militares rendidos al general Palleja bajo el fuego de la metralla enemiga.

Hay otra modalidad vital en que el romanticismo imprime su huella con caracteres imborrables, creando una manera original y propia; es el amor romántico, cuyo módulo sentimental importa la reacción más absoluta y profunda, tanto del tipo del siglo XVIII, que asoma festivo y sonriente, entre las delicadezas exquisitas y la pompa triunfal de Versalles y Trianón —sensualidad y gracia, erotismo e ironía en que el espíritu dirige el tono de la pasión— como de la modalidad contemporánea, henchido de seguro optimismo y de espontaneidad vital.

Este amor romántico, —ardiente en su vocación de sacrificio— consagrado al infortunio y al dolor, que aspira a la eternidad— ha modelado el heroísmo de algunas existencias solitarias y ha sembrado las almas de resplandores fugitivos, que en su brevedad, han iluminado toda una vida.

La historia, la novela y el drama entre nosotros, podrían documentarlo largamente.

Pero dejemos la blanca teoría de esas almas desoladas que esperan en su círculo dantesco la inmortalidad prometida por la poesía y el arte, a la injusticia de que las hizo víctimas la vida, y que ellas superaron por el sacrificio sin redención.

Señalemos, siquiera sea brevemente, el tono de la vida burguesa que sorprendió en su llegada el siglo XX, y que arranca desde 1880, en la penúltima década del siglo XIX.

Si hay algún rasgo fundamental que cabe señalar en esta época, es el dominio de la técnica en el instrumental que le es dado disponer a los hombres para disfrutar plenamente de los dones de la vida, la convicción generosa en el progreso humano como ideal de rectificación y perfección de la especie, la fe en el triunfo de la democracia como categoría política llamada a desplazar las formas de gobierno que como supervivencia del pasado todavía subsistían. En filosofía el desenvolvimiento del positivismo, en arte el apogeo del naturalismo, en poesía todas las formas de la emoción, parecen haber agotado la capacidad de sentir, con Zola en la novela del realismo, más tarde con Daudet y Guy de Maupassant, hasta que en las proximidades del 1900, y en el 900 mismo, un ansia nueva es dable señalar.

Arte, vida, costumbres, todo se envuelve en esta nota voluptuosa del bienestar y la riqueza, que acaricia la vida con la promesa de un mañana venturoso y la seguridad del presente feliz. Se descubren en la existencia material las delicias del confort, que la fortuna fácil pone al alcance de todos.

La civilización europea crea la ilusión de una realidad que supera todas las épocas de la historia. En ella viven la Grecia de Pericles, el saber universal de Alejandría, el sentido ecuménico de Roma, el ansia pagana del Renacimiento, el espíritu crítico de la Reforma, el impulso igualitario de la Revolución.

En el 80, la naciente prosperidad económica del país que se va acentuando progresivamente hasta llegar al período de máxima intensidad financiera, conocida con el nombre de la época de Reus, —por el nombre del hacendista español don Emilio Reus, fundador del Banco Nacional, de la Sociedad de Obras Públicas, y de múltiples empresas industriales que tuvieron su liquidación fatal en la crisis del año 90— la vida nacional cobra un tono de desusada abundancia con relación a la simplicidad estricta del período colonial, y al despego romántico por las cosas del orden material.

La época de Santos —que el cuadro de Blanes nos evoca con su grupo de coroneles cubiertos de entorchados, sostenedores de aquel orden político transitorio en que se apoyaba el poder—, destella el brillo fugitivo de una satrapía oriental. En el lujo de los uniformes cuajados de oro, en el brillo de las armas, de las bordadas monturas, y de los piafantes caballos; en los marciales batallones —de bombacha roja como los zuavos franceses— con sus bandas de música al frente, y su compañía de zapadores, los hacheros —revestidos con una piel de tigre, que recuerda en parte el lujo de los soldados de Murat— se presiente la abundancia fácil del oro distribuido pródigamente por el jefe imperioso, con la generosidad de un p[illegible]nsul a [illegible]s legionarios.

De lo espiritual a lo material el cambio no es menos sensible. La arquitectura general de la ciudad quiebra el severo perfil colonial con las líneas claras y luminosas del Renacimiento italiano.

Los constructores —albañiles o arquitectos— ajustan a los modelos clásicos del Vignola las líneas de la ciudad que se levanta sobre las ruinas de las construcciones coloniales. Así van surgiendo casas y quintas, con perfiles de los palacios de Génova, de Milán, de Turín, de Florencia.

El palacio Santos, hoy residencia del Ministerio de Gobierno, es un ejemplar típico de aquella arquitectura de la época. La puerta de la casa de don Agustín de Castro —actual sede del Consejo del Niño, en la calle 25 de Mayo—, parece tallada con la escrupulosidad de un obrero del Batisterio.

En los alrededores de Montevideo —Agraciada, Millán, Suárez, Castro, Reduc-

to, el Prado, 8 de Octubre,— surgen quintas suntuosas de tendidas escaleras de mármol, con amplias logias y esbeltos miradores. Estatuas italianas velan en su sueño de piedra el silencio de los jardines del Miguelete. Otras veces, sobre el frontón de las casas modestas, el constructor toscano, fiel a sus modelos clásicos o al recuerdo de las cosas de su tierra, agrega el decorado de bajos relieves, donde a través de la sonrisa del Renacimiento entrevemos un destello de Grecia, o aparece en un desborde grotesco una máscara pagana digna de sonreír en las festividades del Decamerón.

También el gusto francés, y aun el inglés, se hacen sentir en el tono general de la vida, pero es más bien en los artefactos y en los utensilios, en la decoración y en el moblaje, en el confort íntimo del "home".

Se vive una vida europea en la plenitud de sus comodidades y del bienestar físico, a la que las invalorables conquistas del ferrocarril, el telégrafo, el teléfono, el gas, el vapor y la electricidad, han agregado nuevas e imprevistas ventajas.

Los grandes hoteles han impuesto la comida francesa. Los banquetes frecuentes se caracterizan por la extensión de sus menús que empiezan a circular con acuarelas de Sannuy en las solemnidades oficiales. Se constituye una sociedad gastronómica "The spoon", signo inequívoco de refinamiento, ya que como lo afirma Brillat Savarin en su Filosofía del Gusto, "el animal come, y sólo el hombre «sabe comer»".

¿Qué decir de la música, de los teatros, del arte, de los espectáculos y de las fiestas?

Aunque Montevideo ha disfrutado siempre de excelentes compañías, —el Solís fue empezado en 1846, durante el Sitio e inaugurado en 1856—, el período aúreo de los conjuntos líricos puede fijarse entre los años 1880 al 1914, y por lo tanto señalarse como una característica del gusto en el siglo XIX, el entusiasmo por la ópera y la música italiana.

Por los escenarios del Solís y de Cibils —particularmente por el primero—, desfilan los primeros cantantes del mundo y los grandes directores de orquesta como Barzi y Mascheroni. Sopranos como la Patti, la Theodorini, la Darclée, la Borghi Mani, la Pantaleoni, la Guerini, la Falelari; tenores como Tamagno, Stagno, De Lucía, Massini, Oxilia, Aramburo; barítonos como Reclemann, Battistini, Menatti; bajos como Wulman y Castelmury.

Hubo temporadas en que actuaban al mismo tiempo celebridades líricas en ambos teatros, sin que ninguno de ellos padeciera por falta de público.

En agosto de 1899 sube por segunda vez a la escena una ópera nacional, La Parisina del maestro Tomás Giribaldi, estrenada por primera vez en Montevideo con un éxito sin precedente, en el Solís el 15 de setiembre de 1878.

También cabe incluir dentro de este período las primeras y tímidas audiciones wagnerianas —del Wagner de la primera época— como el Buque Fantasma y Lohengrin, pero sólo contaban con el entusiasmo de una reducida minoría. El gran público no sentía entonces sino la música italiana.

La ópera no era solamente una manifestación artística. Era al mismo tiempo una reunión social, la más suntuosa, la más distinguida, la más brillante en su tiempo.

Quién no recuerda, aunque no sea sino de años más tarde, el magnífico espectáculo de nuestro primer coliseo, deslumbrante de luz y bellezas, con sus palcos tapizados de terciopelo granate, sirviendo de severo marco a las más hermosas y elegantes figuras de mujer, ocupados todos, sin excepción alguna, por las primeras familias de Montevideo, (no se había introducido todavía la costumbre de los palcos de la prensa). Y quién no tendrá presente también las animadas tertulias de los entreactos, donde los "connaisseurs" formulaban sus elogios a la cavatina de la "prima donna" o al aria del tenor. Allí las consideraciones de si Oxilia se había mostrado superior a Tamagno en el Otello, o el recuerdo de la Patti en "Lucía" y "Puritani", no faltando quien evocara a Tamberlick y Mlle. Lagrange, momentos que la juventud aprovechaba en temas menos musicalmente técnicos, aunque movidos por esa música eterna que la esperanza y el amor despiertan en las almas, en la primavera de la vida. En tanto de la bulliciosa cazuela, —reservada exclusivamente al bello sexo— descendía el eco confuso de los miles de voces del alborotado cotarro; y los "lyons" de impecable frac, obstruyendo puertas y pasillos, flechaban con sus anteojos las "beldades de la hora", reinas triunfales de un instante fugaz...

Por aquellos tiempos —me refiero a la década del 80 al 90— también las corridas de toros volvieron a constituir en Montevideo uno de los espectáculos populares que contaron con el entusiasmo de un numeroso público, que los domingos —"si el tiempo no lo impide y la autoridad lo permite", como rezaban los carteles—, se congregaba en la Plaza de Toros de la Unión para ver torear a Mazzantini.

Bajo la presidencia de don Manuel Oribe en 1836 se inician los trámites para obtener la autorización correspondiente a fin de construir una plaza de toros en la Unión. En ese año se embarcó para Montevideo el torero Manuel Domínguez y Campos, que llegó a ser más tarde y bajo el nombre tan poco halagüeño de "Desperdicios" uno de los matadores de primera línea en España. La Guerra Grande determinó la suspensión de los trabajos. En 1854 y siguientes ya está la plaza en plena faena. Se suceden diversas temporadas con buenos toros de lidia.

El fecundo cronista don Francisco Acuña de Figueroa nos ha dejado en sus "Toraidas" animadas estampas de la época.

Pero las corridas que se llevan a cabo en el ochenta y tantos son las más completas, por la calidad de los primeros espadas que intervienen, lidiándose además toros importados de las más célebres ganaderías de la península.

Los diarios de entonces dedicábanles extensas crónicas, y entre ellos "La Razón" donde la castiza pluma de Sansón Carrasco, —transparente seudónimo de Daniel Muñoz— halla oportunidad para trazar admirables artículos, como la semblanza de Mazzantini.

La muerte del torero Punteret en 1888, sirvió de justificación al decreto gubernativo prohibiendo las corridas de toros de punta.

La década de 1880 produce un gran poeta, Zorrilla de San Martín, que se consagra con la **Leyenda Patria** recitada al pie del monumento a la Independencia, en la Florida en 1879, y realiza más tarde el amplio esfuerzo lírico de **Tabaré** donde busca presentar el conflicto de las razas conquistadora y conquistada. Un gran novelista, Eduardo Acevedo Díaz, ensaya con éxito la novela histórica y de costumbres nacionales, en la serie que se inicia con **Brenda, Ismael, Nativa,** y se cierra con **Grito de Gloria.**

Un escritor, Daniel Muñoz, revela en la aguda observación de nuestras cosas un fino espíritu crítico, unido a un prosista castizo de los que mejor manejan el castellano.

Lo demás —y descontando muchos valores de desigual categoría pero que revelan gusto por las letras y aun aplicación de un talento positivo a la cultura—, pertenece a la política.

Es el periodismo —inclusive el periodismo político—, la actividad más próxima a las letras, y es dentro de esa actividad donde se destacan los primeros valores del intelecto nacional: Carlos María y José Pedro Ramírez, Julio Herrera y Obes, José Sienra Carranza, José Batlle y Ordóñez, Eduardo Acevedo, Eugenio Garzón, Antonio Bachini, Eduardo Acevedo Díaz, Daniel Muñoz, E. Kubly y Arteaga, Manuel Bernárdez, Nicolás Granada, Samuel Blixen, etcétera.

El diario es tribuna de propaganda, órgano de cultura, ateneo de controversia, cátedra profana desde la cual se examinan todos los grandes problemas de la república.

En 1890, don José Batlle y Ordóñez realiza la gran revolución económica, fijando en un vintén (dos centésimos) el costo de cada ejemplar de "El Día". Poco tiempo después toda la prensa bajaba los precios.

La fisonomía del diario de la época —la enorme sábana gris, de cuatro páginas—, se abría paso con el obligatorio editorial doctrinario, a dos columnas, que el director o los principales redactores llenaban diariamente, y se clausuraba con la "Gacetilla", suerte de cajón de sastre donde el cronista daba entrada a las noticias de la ciudad.

¡1900!

Montevideo tiene 300.000 habitantes reducidos al perímetro nominal de bulevar Artigas —magnífico trazado en los proyectos para regularizar la ciudad— que figura en todos los planos topográficos menos en la línea efectiva de sus arrabales.

La ciudad se concentra en la península. Allí residen los poderosos del Estado, los ministerios, los servicios públicos, la universidad y sus facultades, los grandes comercios, los bancos, las empresas industriales, en una palabra, el poder, la riqueza, y el imperio del lujo, la elegancia y la civilización.

Puede decirse que en la calle Andes termina, metros más o menos, la ciudad auténtica. Más allá el montevideano presien-

te un conjunto de realidades que no le son afines. Es un mundo que le es extraño, como para los atenienses el reino de los "escitas" o de los "hiperbóreos".

Por lo demás la ciudad está integrada por los diversos barrios, o núcleos actuales, pero conservan más su individualidad, su categoría de "faubourgs" unidos pero no completamente refundidos en el ambiente colectivo.

Bien es cierto que el tranvía de caballos no ata y estrecha las relaciones de la ciudad como los ómnibus y trenes de los presentes días.

El "Cordón" ya soldado con el damero urbano peninsular, mantiene más que ningún otro barrio una autonomía sui generis tanto en la línea arquitectónica de sus casas, en los hábitos y costumbres de sus moradores, como hasta en ciertas características de la indumentaria que los sastres de barrio persisten en defender con orgullo.

Se conoce a un habitante del Cordón cuando atraviesa la calle 25 ó Sarandí, como se reconoce a un residente de la península cuando cruza las calles del Cordón.

Es la oposición de dos culturas, de dos dimensiones de vida. La una es la aproximación de lo telúrico; la otra, la transportada por el mar. La primera ha nacido bajo el signo de Hércules; la segunda, bajo el signo de Apolo. "Ceci tuera celà!"

La "Unión" con sus casas bajas, alineadas a lo largo de la amplia avenida 8 de Octubre, vegeta en el recuerdo de su efímera prosperidad en la década del Sitio, cuando en homenaje a los principios de su caudillo y protector se denominaba "Restauración". Apenas si rompiendo la uniformidad monótona del caserío, se alza el esbelto mirador del edificio que fue por breve tiempo "Colegio Nacional" y "Universidad menor de la República" — hoy convertido en asilo— la maciza construcción de la Plaza de Toros, y del lado opuesto, los viejos molinos de Sierra.

En los descampados de la Aguada —más allá de la playa solitaria donde van a morir las embarcaciones viejas— se levantan ya, anuncio de la prosperidad futura, los galpones de las barracas de frutos del país y las primeras fábricas, que hasta aquel entonces se habían concentrado dentro del recinto urbano peninsular por las calles de Orillas del Plata y Cerro Largo.

Ciñen su perímetro las frondosas arboledas de las quintas, que irrumpen en Agraciada, el Prado, Millán y Atahualpa, interceptando el crecimiento de la ciudad, marchando con el verde claro de sus masas de bosques el blanco de sus edificios.

A la altura de la Legación Argentina comienza la serie de suntuosas residencias, continuándose hasta el Paso del Molino. Era nuestro "faubourg Saint Germain". En Suárez, a la altura del Paso de las Duranas, otro grupo de residencias aristocráticas mantiene una cierta emulación con el núcleo de la calle Agraciada.

En las tardes de primavera y en las noches de verano, el puente del Miguelete es lugar de reunión de la gente joven. También el puente del Paso del Molino se convierte en punto de cita de la juventud elegante. Algunas veces, una banda de música deja oír las notas de **Marina** o el **Vals de las Olas**, y para los entendidos, la Marcha de **Aída**.

La playa Ramírez, con su puente de madera y sus casillas fijas, es gracias a su proximidad a la península un centro balneario que se estima de gran porvenir, muy superior a los baños de Urquía no lejos de la calle Treinta y Tres, y a los de Gounnuolhou, casi al lado de la Universidad (hoy sede de la Facultad de Matemáticas).

Pocitos sólo posee un improvisado hotel, con una pequeña terraza sobre el mar, que se llena de gente los domingos y los días de fiesta. En sus proximidades algunos chalets anticipan el progreso fulminante. La parte de la ciudad comprendida entre ambos centros, y particularmente Punta Carreta —así como el paraje donde se levanta la Penitenciaría— es un vasto campo abierto que la artillería utiliza para ejercicios de tiro.

Carrasco es una playa desierta, batida por las olas. Se necesitan tres horas de marcha —en un coche tirado por buenos caballos— para hacer el recorrido desde Plaza Independencia hasta el paraje donde está el hotel. Todavía no han surgido de sus arenas milagrosas, como por un conjuro mágico, los suntuosos palacios, ni sus bosques de pinos y eucaliptus.

De sus restantes sitios de recreo, el Prado, —entonces cuatro veces más pequeño que lo que es en la actualidad, (como que en su trazado primitivo no pasaba de ser el plantel de la quinta de don José de Buschental—, figura como el paseo más aristocrático de Montevideo. Allí se va los domingos a escuchar la Banda Municipal, a mirar los estanques llenos de cisnes, y a la vuelta de las carreras —mientras los coches se detienen en círculo,— se improvisan entretenidas "garden partys".

Desde 1895 —al año siguiente de la elección presidencial de don Juan Idiarte Borda— "Colón" empieza a adquirir importancia como sitio de residencia veraniega. Al hotel recién construido van las parejas de recién casados a pasar la luna de miel. La avenida Lezica, con sus esbeltos eucaliptos que brindan agradable sombra, se presta admirablemente para los paseos a caballo, y en bicicleta "sport", que por aquella época gozaba casi del prestigio actual. Los progresistas de la época creen que Colón será centro de futura valorización. No faltan los que compran terrenos especulando sobre el porvenir.

En el flanco sur de la ciudad, como una llaga vergonzosa que se oculta, el "Bajo" instala sus tabernas y sus tugurios, sus callejuelas medrosas, sus cerrados balcones de celosía permanentemente clausurados, y sus puertas de cristales opacos perennemente abiertas. Es el barrio de los tajos y las puñaladas, del compadre y del matón, de los guapos de oficio, del ladrón y del "scrushante", donde Melibea asoma en traje de baile a mediodía, y Celestina realiza su "sabbat" al conjuro de Eros y Satán. Allí se vuelca el mundo trashumante, la ola humana que la fiebre del instinto aviva, los "sin patria" del amor. Allí llegan también traídos por el vaivén oceánico, hambrientos de un ideal que no existe, marinos de oficio, viajeros del mar que vuelven de remotas latitudes y pasan sus días en la taberna y sus noches en el hogar improvisado que es la caricatura trágica del hogar.

Una humanidad dolorosa y embrutecida, digna de la pintura de un Dostoievski, padece la esclavitud de la miseria y las humillaciones de la degradación, bajo el brillo fugitivo de las lentejuelas de oro falso y las sedas con que se adorna. Por sus calles miserables, perros vagabundos y muchachos enfermizos, con el estigma anticipado de la muerte, comparten los despojos de la sordidez, en una hermandad trashumante que recuerda los barrios indígenas de las ciudades de África y Oriente.

Y como expresivo contraste o imprevista ironía de las cosas, frente a esa humillación que calla su vergüenza en medio de la turba anónima que la marejada de la ciudad arroja sobre aquel acantilado del vicio, el organillo callejero que pasa, deja oír por las esquinas, gangoso y destemplado, entre su repertorio trivial de cantos, la "donna e móbile", vinculando sin buscarlo, con la condenación de la versatilidad impuesta por la miseria de la vida, la absolución del eterno femenino:

Per mai non sentessi
Di felice a pieno
Qui sopra il seno
Non liba amore

¡1900!

Los que hoy llegan a la plenitud de la madurez podrían entonces repetir como el poeta de "Las contemplaciones":

"Quand ajoutant non âge a son âge,
Nous n'avions que quarante ans!!"

¡1900!

Es la época de los trenes a caballo, de la popularidad de la zarzuela de género chico, del triunfo del "Último Chulo" en el antiguo teatro de Verano (Andes y Mercedes), con más de 100 representaciones seguidas, del éxito de Mesa y Arsenio Perdiguero con sus famosos couplets, bisados indefinidamente:

El automóvil mamá,
Es una cosa...

que parecían anticipar el asombro ante el primer automóvil que en 1901 atravesaría las calles de Montevideo, entre un estrépito de hierros y la discordante percusión de sus émbolos, con súbitas parálisis en los repechos, curadas en círculo compacto de curiosos; es la época de los fonógrafos de discos de cera y latón, que en los salones de lustrar alternan el "Trovador" y la "Traviata"; de la galera, el chaleco blanco y el bastón de caña; de los sombreros femeninos con plumas de avestruz africano y del traje de cola; de la poesía decadentista, y los versos de Julio Herrera y Reissig; la época en que cada esquina de la ciudad tiene un "dragón" mirando el cielo como si quisiera a plena luz descubrir las estrellas,

y en la que cada balcón ostenta una maceta de claveles y de rosas, y una muchacha joven y bonita; acaso para justificar aquello de La Rochefoucauld que "no vale la pena de ser joven si no se es bella, y no vale la pena de ser bella si no se es joven"; y hay siempre un rincón silencioso de la Ciudad Vieja que se abre sobre la perspectiva del mar anchuroso, y de su confín emerge un navío de velas desplegadas o un vapor en marcha que parece que va a entrar por el fondo de la calle desierta.

Aquella impresión de escaso movimiento de la vida urbana que se difunde de las fotografías de la época, no es sólo resultado de la poca densidad de población —aunque en buena parte provenga de ello— cuanto del tipo normal del vivir que la caracteriza. La vida en general se desenvuelve en el seno del hogar, que tiene entonces marcada intensidad, extraño a la modalidad presente que hace de cada uno un huésped de pocas horas en el interior de la casa. No se ha cumplido ese proceso de socialización mundana, rasgo permanente de estos tiempos, en que el hombre afanosamente busca confundirse en la multitud viviendo en ella. sintiendo con ella, participando colectivamente de su mundanzas y de sus inquietudes.

Especialmente la mujer permanece recluida —como las matronas romanas— salvo las horas de paseo, o cuando sale para el teatro, las tiendas o las visitas, acompañada siempre de las personas de su familia, padres o hermanos. Su aparición es siempre fugaz o accidental, cuidando especialmente de no mostrarse dos días seguidos, ni dos veces en el mismo día.

La sola excepción de aquella clausura que recuerda la de las ciudades árabes, y que presta tan singular tono a las relaciones de los sexos, en el paseo por 25 de Mayo y Sarandí, que se cumple sistemáticamente con la regularidad de un rito.

En las últimas horas de la tarde iniciábase el obligado desfile por ambas calles, desde Ciudadela hasta Zabala. Allí se concentraba el mundo elegante, representado por el conjunto de mujeres más fascinadoras que cabe imaginar, en su inmensa mayoría en la plenitud dichosa de la juventud y de la gracia —breve primavera, que rescata lo efímero de su imperio al precio de su mágico esplendor...

En las aceras y especialmente en sitios estratégicos, la concurrencia masculina formaba concentraciones o reductos. La puerta del Club Uruguay y la confitería del Jockey Club, la esquina de la casa de Iriart, la puerta del Telégrafo, reunían grupos de los elegantes de la época ostentando el sombrero duro de alas rígidas y enarcadas, luciendo el vistoso chaleco de fantasía, blanco o perla, los pantalones de estambre rayado o de cheviot gris oscuro, como espejos los zapatos de charol con botones y caña de paño, la camisa blanca almidonada de puños postizos; rígidos dentro del cuello alto, llevando la clásica corbata gris, con el imprescindible alfiler de brillantes o la perla de subido valor, inequívoco testimonio de la solvencia de su propietario y manejando con desenvoltura el bastón de caña de la India, o los guantes de gamuza o de piel, haciendo juego con el color de la corbata.

Y como en un suntuoso film de modelos seleccionados por un artista, van pasando las reinas de 1900.

Podríamos nombrarlas con desmedro de la galantería, porque —oh implacable voiar del tiempo—, las beldades que engalanaban la página del Rincón Azul del "Rojo Blanco" —revista de la época— empiezan ya a ser abuelas.

Vamos a olvidarnos por un instante de su realidad personal para no ver sino lo que parecía accidental, y sin embargo, y en este caso, es lo permanente: la moda de la época, el imperio de lo pasajero, adquiriendo categoría de perennidad.

En la moda —y en particular en la moda femenina— se acusa en este fin de siglo su carácter específico como expresión de exigencias sociales, sicológicas, y esc su menosprecio del sentido de utilidad y su indiferencia a las formas prácticas, rasgo común que divide con el arte.

Su carácter rítmico, que busca perpetuamente el cambio y la reacción, se marca plenamente, tomando características opuestas a las que habían dominado la época anterior.

Al vestido estrecho y las faldas ajustadas de los modistos de 1889, para adelgazar la figura, 1900 agregará la falda lisa hasta la rodilla ensanchándola en pliegues que obligaban a recogerla con elegancia y cierta provocativa incitación.

El siglo XX iniciará la reacción, ciñéndola cada vez con más esbeltez a la gracia

del torso femenino, despojándola de sus adornos adventicios, buscando liberar el cuerpo de aquella falsa retórica de formas, para alcanzar la libre espontaneidad natural. Las mangas ensanchadas hacia el hombro de 1899, y que perduran entre nosotros en 1900, sufren una brusca evolución cambiándose el orden: ceñida al comienzo y más amplias en su extremo a principios de siglo.

En cuanto al sombrero, como en la época dominaba el peinado alto, la moda lo convirtió en un complemento de aquél, del cual era el ornamento adicional, generalmente amplio, adornado de flores y de cintas, sin llegar en su exageración a los extremos que alcanzó años más tarde —1912— por ejemplo.

Si bien en 1900 Montevideo es ya una gran ciudad, tres calles sin embargo bastan para definir su fisonomía: 18 de Julio, eje vital de la ciudad, 25 de Mayo, y Sarandí, paralelas y rivales en lujo, en distinción, en elegancia.

Tan indispensable la una como la otra, formaban el sistema circulatorio que aseguraba el movimiento y el flujo y reflujo de la marea colectiva.

25 de Mayo representaba la tradición patricia, los grandes nombres, el viejo comercio de lujo, arraigados algunos desde los días del Sitio y otros más antiguos aún. Allí —entre los edificios más notables— estaban el hospital fundado por Maciel, el viejo teatro de San Felipe, reconstruido en 1880 en el lugar que estuvo la antigua Casa de Comedias; la Junta Económico-Administrativa, ya instalada en el edificio de estilo gótico que construyó el ingeniero don Joaquín Pedralves para aquel gran señor que se llamó don Francisco Gómez; el conocido hotel Central asentado en la antigua confitería Oriental, que fue por los años de 1870 y tantos el punto de cita de la juventud elegante, donde por esos años Julio Herrera tenía su tertulia, y José Cándido Bustamante e Isaac de Tezanos su reunión. En la calle 25 de Mayo no había sido demolida todavía la casa en que habitó Garibaldi durante el Sitio y donde nació su primer hijo. Próximo a 25, en la calle Misiones, se conservaba el edificio en que vivió Florencio Varela, el gran periodista director del "Comercio del Plata" asesinado en 1848. En la calle 25 estuvieron instalados el casino Oriental y el club Libertad —en otro tiempo los dos centros sociales de más categoría— de cuya fusión surgiría más tarde el club Uruguay; y allí también estaba la suntuosa casa de don Agustín de Castro; la de don Juan Jackson; así como los grandes rotativos de la época: "El Siglo" (frente al hospital Maciel); en la calle Bartolomé Mitre y casi a media cuadra de 25, "El Día" de don José Batlle y Ordóñez, y "La Razón" en los días gloriosos para el periodismo montevideano en que la dirigía Carlos María Ramírez.

Pero Sarandí era la calle de la política y de las asonadas. No en balde funcionaban las cámaras en el viejo Cabildo, que además era asiento de la jefatura política y de la policía de la capital. En ella estaba además la Matriz, el más puro monumento del arte colonial español en Montevideo, y la Facultad de Medicina instalada en el caserón, hoy demolido, que fue sede de la vieja Universidad, y en remotos tiempos antigua Capilla de Ejercicios de los conventuales de la extinguida congregación de San Francisco.

Allí también estaba el conocido mercado de Sostoa —en la calle hoy llamada del Mercado Viejo— y el cuartel de Dragones, y todavía subsistía el aljibe de lo que había sido el antiguo patio de la policía vieja.

Allí frente al club Uruguay había caído asesinado el presidente de la república don Juan Idiarte Borda, el 25 de agosto de 1897. Y en la plaza Constitución, el 10 de enero de 1875, en el atrio de la Matriz, se había originado el tumulto que sirvió de pretexto al movimiento militar que determinó la caída del gobierno del doctor José E. Ellauri. Allí se concentraron los revolucionarios que a las órdenes de don José María Muñoz se posesionaron del Cabildo en 1885. Allí, el 18 de julio de 1853, habían chocado la Guardia Nacional y los batallones de línea que mandaba el coronel Palleja, bajo los balcones de la casa del general César Díaz que hacía poco regresara de Buenos Aires, frescos aún los laureles recogidos en la batalla de Caseros.

¡Cuántos recuerdos más no cabría evocar al hilo de la historia! Pero no es lo anecdótico en sí mismo lo que nos interesa, sino como expresión o signo de la vida.

Por aquellos tiempos en que el movimiento de la población en las calles reviste carácter inusitado, no deja de tener algún interés señalar una característica muy propia de Montevideo, que todavía persiste

aunque bastante alejada del centro: la feria dominical, punto de reunión esencialmente popular en su amplia acepción, y donde se encontraban mezclados los más diversos y variados grupos humanos.

Las ferias tienen en los países americanos que colonizó España una antigua tradición, como que se remonta al siglo XVIII, fecha en que se dictan los primeros reglamentos especiales relativos a su funcionamiento.

En Montevideo —en tiempo de la dominación portuguesa— la feria dominical se celebraba en la calle actualmente denominada Mercado Viejo, y entonces Mercado de Sostoa. Una lámina de la época —tomada por el acuarelista de "La Bonite"— ha recogido el detalle pintoresco y animado. En primer término una riña de gallos, unos burritos cargados con sus árganas, de espaldas, un soldado que mira al soslayo vigilando el orden.

Más tarde se convirtió en Mercado público la antigua ciudadela, emplazada en la actual plaza Independencia.

La construcción del Mercado Central en 1866, bajo el gobierno del general Flores, dejó libre la Ciudadela, cuyos locales se arrendaban. Allí inició don Francisco Piria —bajo el arco de salida del Mercado Viejo— su inmensa fortuna, rematando desde las primeras horas de la mañana hasta las diez de la noche, sobretodos económicos y hasta perros teñidos.

Aquella iniciativa extravagante le dio menos dinero que popularidad. Algún tiempo más tarde su intuición descubría el camino del éxito.

En la plaza Independencia, al aire libre, comenzó luego sus ventas de tierra. Una larga mesa con los planos a la sombra de los paraísos, una murga de tres instrumentos, el sombrero echado a la nuca, allí estaba el incansable martillero perorando sin descanso ante un auditorio compuesto de algunos paisanos que habían llegado con hacienda para la tablada y entraban a proveerse en las talabarterías de 18 de Julio, algunos curiosos desocupados, y los lustrabotas que a la espera de marchantes reposaban en fila, a la sombra de los árboles que bordeaban el vasto rectángulo desierto.

Como un vidente anunciaba la ciudad futura que iba modelando a golpes de martillo. Aquí "está la escuela", "aquí la comisaría", decía señalando en el papel el trazado futuro. Y ¡oh mágica virtud de los sueños! ¡La quimera fue!

Barrios enteros de la ciudad fueron creados por este sistema de venta, que la legislación actual ha concluido por reconocer, aceptando una modalidad particular de contrato. Así se fueron poblando esas secciones alejadas de Montevideo, que en 1900 aparecen en las fotografías de la época como descampados solitarios.

En el 80, la feria pasa a la calle 18 de Julio, desde la plaza Independencia hasta Río Negro. Daniel Muñoz en uno de sus artículos nos ha dejado un cuadro de costumbres, que poco ha de variar años más tarde en 1900. Desde Uruguay hasta Maldonado, a lo largo de toda la calle Río Negro, se instalan los dominios del flotante mercado con su curiosa y abigarrada "péle-méle" de las más variadas y extravagantes actividades, desde la clásica venta de carnes, legumbres y frutas, hasta los puestos de flores; las mesas de libros viejos, y las tiendas de géneros y cerámica; las muestras de herramientas usadas, codeándose con los talleres de remendones de zapatos, el vendedor de pájaros y el sacamuelas al aire libre; el barbero improvisado y el caramelero que despacha sus dulces mientras desliza al oído de la compradora —de planchado traje de percal— frases con no menos almíbar que su mercadería.

En torno de aquel mundo pintoresco y exótico, aparecían los personajes más extraños, tipos populares que hoy se han perdido, mitad mendigos y mitad filósofos trashumantes, que disfrutaban del don insuperable de la celebridad obtenida al precio de su permanente deambular por las calles y plazas de la muy fiel y reconquistadora Montevideo.

Tales "Puchito", "Pedrín el enano", "Il Cuoco" con su cohorte a menudo indisciplinada, cuando no hostil de muchachos.

Otras veces la corriente de la feria se detenía en un remolino humano que entorpecía la libre circulación por las aceras. Era el homenaje de la credulidad al adivinador de la suerte o la fortuna, con el pajarillo amaestrado, que por una ínfima cantidad traía a los cándidos mortales la revelación de su destino; o la exhibición de la mujer con barba, o del hombre que pesaba 200 kilos, o de cualquier otra extravagancia de la naturaleza, que despertaba la atención del público ingenuo y curioso.

Unos minutos más y el "film" habrá cambiado. Se desplazaba la improvisada ciudad de lona y madera. Se dispersaban los vendedores y el público, y sólo quedaban en la calle desierta los despojos de papeles y basuras, de los cuales daban rápida cuenta las barrenderas del municipio en un estrepitoso desfile acompañado por el estridor de las ruedas sacudidas en el empedrado de cuña.

* * *

Se suele incurrir en un error bastante común, al contar la sucesión del tiempo.

El de creer que el siglo XX empezó en 1900. No ha ocurrido tal cosa.

El siglo XX empezó con el primer minuto de tiempo transcurrido desde la 0 h. de la noche del 31 de diciembre de 1900.

Si al rayar el 1º de enero de 1900 algún montevideano podía dudar sobre si empezaba el siglo, el 1º de enero de 1901 los hombres de ciencia habían aclarado el problema.

Camilo Flammarión, director del Observatorio Astronómico de París, recibía sobre el particular frecuentes consultas. Pero la curiosidad era inagotable.

"Nos ha mostrado usted claramente y " sin réplica posible, decíale uno de sus ig- " notos corresponsales— que el siglo XX co- " menzará el 1º de enero de 1901 a las 0 h. " 0 m. 1 s. y que el día 31 de diciembre de " 1900 exactamente a media noche, el siglo " XIX caerá en el abismo del pasado.

"¿Pero a media noche de qué meridia- " no? ¿Del de París, del de Londres, del de " Roma, del de Jerusalén? Dicho de otro " modo: ¿cuál es el pueblo que entrará pri- " mero en el siglo XX?"

Y Flammarión respondía:

" —A media noche de cada país el día " cambia de nombre, se pasa del 31 de di- " ciembre al 1º de enero, y se pasa también " de un siglo a otro.

" —Conformes. Pero en el momento pre- " ciso en que es media noche en París el " 31 de diciembre de 1900, será ya la una de " la madrugada en Viena del 1º de enero " de 1901. Los vieneses llegarán, pues, al " siglo antes que los franceses.

" —Seguramente" —contestaba el eminente astrónomo—.

" —¿Qué país será el primero que vea la " aurora del siglo XX? insistían los curiosos.

Flammarión respondía:

"Al mismo tiempo que los relojes de " París marquen la media noche, los de " San Petersburgo (así se llamaba entonces " Leningrado), marcarán las dos de la ma- " drugada y serán ya las tres en Teherán y " Tananarive, las cinco en Madrás y Co- " lumbo; las seis en Mandala y Calcuta; las " siete en Saigón y Hanoi; las ocho en Shan- " gai y Scoul; las nueve en Yedo; las diez " en Brisbana; las once en Nimea, y las " doce del día 1º de enero en Chatham."

Y en Montevideo, —agregaremos nosotros por nuestra cuenta—, a las 3 hs. 54 concluyó para nosotros el siglo XIX, según el meridiano de París.

En "El Día" correspondiente al 31 de diciembre de 1900, el laborioso y modesto catedrático de Cosmografía don Nicolás Piaggio, resolvía para el gran número de lectores la incógnita del tiempo:

"En el instante en que aquí sea media noche, en París son ya las 3 h. 54 m. de la mañana siguiente, y esto equivale a afirmar que al verificarse en Montevideo el comienzo del siglo XX, en París hace ya 3 hs. 54 m. que tuvo lugar. Entretanto en Santiago de Chile, por ejemplo, se verificará más tarde —58 minutos después— y en Buenos Aires, 4 minutos, no adoptándose la hora oficial del Observatorio de Córdoba que en tal caso sería media hora más tarde que entre nosotros. Pero antes que en París se realizó en San Petersburgo, y en Santiago de Chile sucederá con anterioridad a San Francisco de California."

Y agregaba:

"Hay, como se ve, en todo esto anomalías que a primera vista parecen inexplicables. No obstante la claridad se percibe bien, si se tiene en cuenta que las medias noches a que me refiero son locales. Si por ejemplo nuestros relojes se hallaran arreglados al meridiano de París, el acontecimiento tendría convencionalmente el mismo toque para su comienzo, tanto en una ciudad como en la otra, puesto que nuestros relojes marcarán las 12 de la noche cuando solo será en la localidad uruguaya las 8 y 6m. de la noche.

"El hecho queda así perfectamente explicado, pero a pesar de eso surge una nueva dificultad que es, a mi juicio, más difícil de resolver."

La siguiente pregunta envuelve esa dificultad: ¿en qué meridiano debe tomarse

preferentemente el comienzo del siglo? Cuando aquí son las doce de la noche, en nuestras latitudes antípodas son las 12 del día. ¿Se verificó ya ahí a las 12 el citado instante, o bien se realizará dentro de 12 horas? Es evidente que igual duda quedará para cualquier par de meridianos o semi-meridianos que se considere.

El día que un meridiano universal inicie todas las longitudes geográficas, las dificultades mencionadas en los párrafos anteriores, habrán, aunque siempre convencionalmente, desaparecido por completo."

¿Qué acontecimiento universal señala el fin del siglo?

Internacionalmente, las coordenadas históricas que precisan las épocas nos parecen en el momento actual, en que la catástrofe bélica envuelve al mundo en olas de fuego y sangre, humildes episodios destituidos de toda grandeza heroica al enfrentarnos a los del mundo contemporáneo.

La guerra anglo-boer se extingue con los últimos esfuerzos del pueblo vencido, en lucha desigual a la que el mundo asiste con simpatía por el débil.

En Inglaterra, a raíz de la muerte de la reina Victoria, que en un largo y próspero reinado ha fundado el más grande imperio colonial que vieran los siglos, un nuevo rey, Eduardo VII, rige los destinos del gran pueblo.

En Italia el rey Humberto I de Saboya es asesinado en Monza por una anarquista.

La revolución de los boxers en Pekín obliga a las potencias europeas a intervenir. El misterio de Oriente se disuelve ante el avance de las fuerzas aliadas: ingleses, germanos, franceses y norteamericanos.

Se agita en Francia la campaña antisemita y se reabre el proceso Dreyfus.

París, en pleno apogeo de su belleza y de su gloria, convoca para la Exposición Universal a todas las naciones del orbe en una espléndida rivalidad de las artes y las industrias, que parecen augurar para el mundo las delicias de una paz más prolongada que la del siglo de Augusto.

Santos Dumont ensaya su primer vuelo.

Se inicia así la conquista del aire, como hace 10 años la conquista del mundo submarino.

Llenos de confianza en el triunfo del proceso social, los contemporáneos asisten al fin del siglo, con la conciencia de que una gran época de la historia se clausuraba para el mundo.

Todos sentían vagamente, oscuramente, que el término de la centuria representaría algo más que una simple ordenación regular de días y de noches, organizados según la nueva ley del calendario.

Una tensión imprevista de los espíritus anticipaba ya en intuiciones fulgurantes las perspectivas de un cambio de la vida, del arte, de la literatura, del pensamiento y de las costumbres.

Sutiles antenas del pensamiento, algunas almas elegidas y geniales anticipaban el mensaje de la nueva aurora.

Aquel arte de líneas torturadas que surge con la Exposición de París del 900, y que empezó llamándose "art nouveau", hoy tan envejecido como todas las cosas que sólo aspiran a ser jóvenes y no eternas; aquella literatura afiebrada y dolorosa que transparenta su tensión en las nuevas asociaciones de lenguaje, en el fulgurante resplandor de sus metáforas, con sus héroes tristes y enfermizos en quienes palpita el cansancio de la vida, antes de haber sentido la angustia de la lucha; la búsqueda de la luz por las escuelas pictóricas desdeñando la forma y el volumen, eran los presagios de la agonía de una cultura que encontraba en la fórmula del "mal de la vida" que cantaban sus poetas, la expresión de un estado de espíritu, anuncio anticipado de la evolución que el siglo iba a cumplir.

Entretanto Montevideo, al aproximarse el fin de siglo, celebra ingenua y jubilosamente el advenimiento de la nueva era.

Los poderes públicos se asocian a la iniciativa particular propiciando fiestas, iluminaciones de las calles y las plazas, batallas de flores, bailes y saraos.

En los últimos días de diciembre la prensa anuncia como el espectáculo principal la batalla de flores a realizarse en la calle 18 de Julio, a cuyo efecto se han colocado guirnaldas de lamparillas eléctricas multicolores.

Dice "Fénix" en sus notas de "El Siglo":

"Las tiendas exteriorizan en las vidrieras sus ofrendas de telas que responden a todos los gustos y a todos los recursos; espléndidas unas, apuestas, atrayentes por su elegancia, las otras recomendadas por su baratura. Lo mismo sucede con las joyerías y en los bazares y en las confiterías. El Japón y la China despliegan respectivamente sus delicados productos y en alianza con ellos los de países europeos y del Nuevo Mundo; y al mismo tiempo que la confitería Americana aviva el fuego de sus hornos para elaborar todo género de golosinas, y la Imperial es un hormiguero de parroquianos entusiastas como igualmente el Jockey Club, el Telégrafo, la Patisserie, y tantos otros establecimientos consagrados a las dulzuras multiformes del azúcar."

La noche del 31 de diciembre la gente se lanza a la calle con la vaga inquietud de que un hecho trascendente se cumple ajeno a su propia voluntad, pero al mismo tiempo con un optimismo generoso, noble y confiado.

¡El siglo XIX había traído tantos progresos y ventajas para el género humano!

¡La vida era tan bella! Las posibilidades de disfrutar en paz de su plenitud parecían cada día acrecerse!...

Calles y plazas hierven de gente. La Matriz echa a vuelo sus campanas. Sarandí y 18 de Julio disputan al día la claridad, bajo la llama trémula del gas y el intenso resplandor de los arcos voltaicos.

Los barrios apartados de la ciudad celebran la fiesta con fuegos de artificio.

Rubrican el aire los cohetes luminosos.

Suenan las bandas de música en las plazas Constitución e Independencia. La batalla de flores en 18 de Julio y Sarandí despliega la alegría del desfile de carruajes adornados, de las multicolores serpentinas que cruzan dejando el resplandor trémulo de sus flechas de luz.

En Pocitos, el Hotel, empavesado con gallardetes y banderas de todas las naciones inicia la temporada con una fiesta suntuosa.

De la capitanía del puerto salen hasta las 10 los vaporcitos que llevan los concurrentes hasta la espaciosa escalera que la empresa del balneario ha hecho construir expresamente.

Sobre la rambla de Pocitos desfilan las bellezas triunfales de la hora, como las efímeras en torno de la luz. Crecen el bullicio y la algazara. En el hotel resuenan los taponazos de champagne.

Son las 12 de la noche del 31 de diciembre de 1900. Ha muerto el siglo XIX. Comienza una nueva centuria.

En la terraza de madera entre el estruendo de las olas, se pierden las últimas notas de un vals.

FERNANDO GARCIA ESTEBAN

LA PLASTICA NACIONAL

I

EN sus lineamientos generales, la plástica nacional se adscribe a ciertas directivas formales del movimiento europeo. Esta posición puede advertirse claramente durante las últimas décadas del siglo XIX y su afirmación decidida en tal sentido habrá que reconocerla sin ambages para bien ubicar la producción vernácula de los años que preceden a la Primera Guerra Mundial.

Toda América muestra esa vocación, pero las razones sustentantes de nuestra particular actitud parecen muy válidas, muy justas. E importa insistir en ello porque resulta precipitadamente falso suponer que así se define un disminuyente colonialismo cultural. La patria es joven e integrada en mayoría por inmigrantes y sus descendientes de una o más generaciones. Por otra parte, la Banda Oriental no ha descubierto pasado precolombino brillante ni recibe, en su dintorno, legado colonial de perfiles propios y notoria excelencia. Concretamente, el uruguayo carece de antecedentes plásticos relevantes. ¿Por qué, entonces, habría de extrañar que reconociera sin violencia la valía de su raíz en los atributos y caracteres del Viejo Mundo, ese del que proviene? Ha importado todo o casi todo, acondicionándolo a coordenadas de comportamiento típicas de su condición. Por tanto, la mentada dependencia de directivas escolásticas es relativa, nunca global; no obliga ni impide o coarta la realización con acento propio.

El derrotero de nuestro quehacer artístico queda decidido a mediados del ochocientos. Y es precisamente entonces cuando el mundo entero se nutre de incisivas y flagrantes incongruencias en varios niveles. Las contradicciones son autoritarias e impulsan una imprevisible serie de reacciones en cadena, superponiéndose, (aunque no casen entre sí), pesando y distorsionando destinos por el empuje de su vitalidad desbordada.

Conviene considerar que el positivismo se ha impuesto en el plano del pensamiento; que la humanidad en el ecumene de Occidente se enorgullece del conquistado adelanto científico y técnico al par que aguarda esperanzada sus consecuencias directas, proficuas, alentadoras. Todo queda incluido en tan optimista estructura que alcanza a lo estético: a su análisis, a su preparación, al juicio, al hacer y al concepto.

Admitamos los presupuestos que configuran y singularizan esta etapa. La lógica y sus aplicaciones son válidas e insoslayables; permiten deducir leyes que demuestran y certifican lo que llegó a mantenerse por tiempo como asunto controvertible; así se explica el pasado, confirma el presente y predice lo porvenir. Partiendo, pues, de la existencia y presión

de determinados hechos, de concretos puntos de apoyo, el destino a cumplir es uno; acaecerá fatalmente. Ciertas situaciones y varios hechos imponen un derrotero coherente; a igualdad de factores condicionantes le sucederá la respuesta legítima, razonable, imperativa. Esas generalidades pueden aplicarse al Uruguay, caso definido. En esta zona de América, un núcleo humano complejo ha logrado su independencia fijando normas y aspiraciones que establecen un tipo de convivencia político-social. Es pueblo joven; no pesan, para él, largas e importantes tradiciones o trayectorias de creación, calificadas y clasificables; será universalista, abierto, sin atadijos. Su compromiso vital reconoce, además, el valor y la importancia del espíritu progresista, signo de los tiempos.

Por el mismo período, en Europa, varias naciones construían sus propios mundos dentro de similares planteamientos de aspiración; y para lograr sus fines, luchan. En arte —como en otros capítulos culturales— habían de comenzar por destruir. Les pesa, los ahoga, el prestigio brillante, la validez canónica, inconmovible, paradigmática, del pasado universalmente entronizado, que oscurece toda tentativa de realización opuesta o en pugna con la autoridad de aquel prodigio. Si el artista moderno se siente intérprete fiel de su tiempo, si está inmerso en él —sabe, lo siente, lo vive, lo aprehende o le es impuesto— que ha de prepararse para presentar batalla; en tanto que realiza y revisa los principios rectores del lenguaje que emplea, habrá de contribuir a alejar de su presente la permanente comparación con el pasado famoso. Porque otros hay que acatan sus convenciones y logran éxito. No se trata, pues, de una actitud general; pero importa para los pocos que habrán de integrar la historia calificada de su tiempo; por cuanto la fama oficial o de venta, no siempre significa calificación satisfaciente; y el juicio crítico posterior habrá de corregir las preeminencias circunstanciales. Quienes advierten, porque son lúcidos e intuitivos serios, que las fórmulas plásticas recibidas resultan incapaces de contener la carga emocional y el mensaje profundo de una sociedad con compromisos revolucionarios y claro intento de levantar otra existencia para el futuro inmediato, buscan y hallan nuevos cauces. No sirven a sus fines, ni la pureza del dibujo, ni las virtudes eclécticas —poco exigentes fuera de la facundia técnica— del academismo, ni los grandes temas.

Se ha logrado libertad e individualidad de lenguaje; con ello se impone, también, el tremendo enfrentamiento realista a esa libertad. Pero es cierto que no existen encomenderos; no parece necesario que se documente con imágenes, ni hay obligación implícita de servir a instituciones caducas o de vigencia controvertida. Se arranca de la destrucción para construir; se está contra el pasado y la exégesis que lo nimba; la dura historia de los *"macchiaioli"* sigue manteniéndose como viva estampa de tan ardua problemática.

Pues bien: nada de lo anotado para la circunstancia histórico-estética de esos centros europeos debía haber pesado en el proceso de la realidad plástica uruguaya. Pero no todo se aviene con la lógica. Lo cierto es que también aquí se establecen querellas de escuela; y el artista actúa con desplazamiento temporal, rezagado por relación con los pioneros y adalides de promociones recientes. Como efecto del racionalismo, es justo que quienes soportan cadenas esteticistas se vean compelidos a violentarlas, deciden la oposición sistemática hasta caer en excesos. No obstante comprobamos, además, que la problemática adviene por forma imitativa, sin paridad de planteos ni similitud en los puntos de partida. Quienes no poseen prejuicios formales, aceptan importarlos con toda su secuela represiva.

Los jóvenes uruguayos van a Europa. Rápida y naturalmente entran en contacto con las academias, talleres y maestros más famosos o de más publicitada solvencia; ven museos; conocen y enjuician al par que aprenden. Formados o en tránsito de formarse, realizan; siguen haciendo; pero ya embarcados, por decisión personal, en alguna tendencia. Se han embanderado en corrientes o escuelas más o menos oficialistas, inobjetables por bien recibidas; no suelen comprometerse con la actualidad activa que niega ídolos y fórmulas periclitadas. Insisto en que es fácil comprobar con datos justos, cómo aquellos artistas, viajeros estudiosos, son simples espectadores de la revolución compleja que está aconteciendo. No se asimilan a la juventud revisionista y contradictoria: prefieren el amparo de lo instituido. No olvidemos que Juan Manuel Blanes, Diógenes Hecquet, Laporte o Pallejá —para citar algunos de los importantes del ochocientos— se hallan en Europa durante el movimiento impresionista y sus correlatos; pero no los roza. Ni siquiera encaran o atienden, para mejor amplitud de oficio, los aportes y renovadas experiencias de quienes comparten con ellos paralela raíz generacional.

Dicha propuesta se mantiene cuando finaliza el siglo, y llegan los comienzos del actual; los artistas continúan frecuentando los centros europeos por viajes de perfeccionamiento para mantener la revisión cuidadosa de sus mayores.

Queda admitido, pues, que la lógica no pesa para justificar lo enunciado. Pero es que la incongruencia también se agiganta, se impone y logra significado. El cientificismo ha orientado a la estética, disciplina separada del tronco filosófico, desde Baumgarten en el siglo XVIII. La clasificación jerárquica y el comportamiento formulario de sus precisiones resulta concluyente y autoritario. Todo empuje irracional creativo debe ser analizado con cautela y puesto en duda. Las normas del oficio y sus condiciones visuales deben admitirse y ser acatadas sin dudas. Es más: sirven; los teóricos se ocupan concienzudamente de demostrarlo. La vida dirá otra cosa; y el artista será su mejor intérprete; pero aquellas eran las directivas sobresalientes, deslumbrantes. Y hay más: para el pintor uruguayo, vinculado o dispuesto a reencontrarse con su medio, cuenta otra alternativa. La sociedad finisecular exige que el artista cumpla determinada misión y esté preparado para encararla. Que sea, pues, solvente y sin estridencias, capaz de satisfacer sus requerimientos: el cuadro histórico, el retrato. Esa misión fue satisfactoriamente cumplida en todos los becados, desde Carbajal.

II

Adelanté que la orientación europeística se fortalece y avanza decididamente en la etapa que precede a la guerra del catorce. Expuse razones para legitimar la actitud en lo que al Uruguay se refiere, sin que ello constituya juicio de valor. Quiero, de todos modos, agregar, que esas razones no me parecen tan convincentes en otros medios culturales de América. Naturalmente que aludo a aquellos núcleos donde el pasado inmediato, autóctono, feraz, tiene vigencia, donde se reconocen cauces magníficos para la autenticidad creativa.

Se ha culpado a Uruguay de dar la espalda a su continente, de no integrarse a la inquietud diferenciadora, autónoma, de lo americano. ¿Por qué aceptar los grandes movimientos artísticos foráneos en vez de sentirse intensamente vinculado al ancho medio compartido por razones geográficas y de relación histórica? El fenómeno es cierto, en parte. Pero se plantea mal. Porque no hay unidad cultural aborigen; porque el sentir universalista y abierto que nos singulariza no frena ni coarta el compromiso de ser americanos en lo vital directo.

Alguna vez se hizo hincapié en la temática figurativa. Pero el asunto ha de ubicarse más hondo; calar profundamente a través de la superficie. Lo entiendo como tipo de comportamiento que responde a la realidad y al concepto. Debemos recordar que si Blanes pinta *La Casta Susana*, como pintor de academia, también atiende al paisaje y al costumbrismo. Pero si va más allá, si realiza *El Angel de los Charrúas* —una especie de pronunciamiento indigenista—, resuelve el tema como cualquier ilustrador extranjero que conoce por referencias literarias al héroe de su tela. Lo cierto es que el indio charrúa es, ya para Blanes, una entelequia. Y el cuadro, como tal, no queda muy alejado de la solución que define a su *San Juan Bautista*, estudio olvidable de taller.

Ya propuesto el punto, hay que penetrar en él. Existe en América una espléndida cantera de vastas proyecciones para la modernidad; es su pasado precolombino, que conocemos mejor cada vez, cuya documentación se va ampliando. Pero ese empuje poderoso, —más que rescatable, activo—, será descubierto, asimilado y bien conducido por europeos, precisamente. Los suramericanos o hispanohablantes del norte recogen, principalmente, la temática, ciertas formalidades, el preciosismo regional o particularidades típicas que traducen con lenguaje tradicional. Son otros, algunos grandes, quienes llegan a la esencia; no imitarán ni domesticarán la grandeza de aquellos valores. Y no sólo ha de advertirse que la mayor parte de los plásticos que nacen con esa tradición cultural, se formarán en Europa; para ciertos casos, es a partir del reencuentro con la versión interpretativa de lo americano por extraños, que revisan caminos para seguir los propios. Estos ya se habrán deformado. Y será, esa sí, inútil obsecuencia. O programática nacionalista; que no valida por sus logros tanta preocupación acerca de lo autóctono. Ya sé que lo que vengo diciendo es harina de otro costal. Pero entendí que al menos debía plantearlo; vale la pena que alguien que más sepa y quiera, lo enfrente sin pudores; que desnude el problema; pues, es efectivamente, problema.

Puede hilarse una larga línea de nombres que demuestran la amplitud que tiene, en la práctica, esa necesidad cumplida de aprendizaje en el extranjero. Algunos volverán; ampliarán horizontes; harán magisterio y cultivarán el oficio con las limitaciones inherentes a

la condición del medio. Pero ha de tomarse en consideración, asimismo, a los aficionados y al más reducido pero importante núcleo que decididamente emigra o se mantiene por lapso extenso fuera del país.

En aquella sociedad era de buen tono, para la alta burguesía, dedicarse a pintar o a hacer ejercicios de ornato, coqueteando con el arte y las artesanías. Muchos de entre ellos no pasarán de esa etapa mínima que les permite hablar con cierta soltura y varios preconceptos acerca de temas importantes en las tertulias y visitas. En otros, la semilla dará frutos insospechados. ¿Por qué no traer a colación, ahora, que el ilustre abogado, don Pedro Figari y su esposa, de prosapia patricia, frecuentan las clases de un maestro italiano tan solvente como inane? Ellos cumplirán asimismo y tal como los otros, el viaje a Europa. Pues bien: de aquella época quedan firmados por Figari, algún retrato de sólida factura académica y hojas a la acuarela con escenas italianas que parecen copias de ilustraciones. No apunta, en ellas el genio y la audacia creativa que habrá de singularizar al gran maestro. De todos modos, queda demostrado cómo alentaba en él una directiva premiosa hacia el quehacer pictórico; como si dijéramos, estaba forzado a cierta fatalidad vocacional. Y se confirman tales directivas por los hechos que jalonan su existencia desde la indicada afición hasta que lo absorbe el pintar. Me refiero a trabajos teóricos; a la actividad docente y directiva; a la relación mantenida con los plásticos jóvenes, a la frecuentación del Taller de Milo Beretta en el Prado, a la práctica espaciada de experiencias cromáticas que cumple sin rigor ni intención escolástica, junto a sus amigos, grandes coloristas. Si hoy recordamos aquellas primeras tentativas y aquilatamos la preocupación que lo guía para asentar la formación que llegará a imponer, es por el contraste y la tipicidad de esa línea de comportamiento que sigue y que le permitirá la más rotunda afirmación, desasida de compromisos.

Muchos más hubo, por entonces, que se ejercitaron en el oficio sin tan serias consecuencias. Desde profesionales que llenaban ratos de ocio o descanso con la práctica pictórica, hasta quienes quisieron empinarse a categoría artística; que no son contemplados en las reseñas históricas; que no llegan ni entrevén la tierra prometida; que ya es hora de desconocer.

El arte a escala menor es cosa de moda; viste a quien lo practica pues puede referirse a él y sus características, con soltura. Constituye otra faceta cultural apreciable para una ciudadanía sofisticada y medianamente aldeana. El buen aficionado tiene mérito; y no se compromete. Grave en cambio, es que tampoco se comprometa el artista cabal. Y esto lo afirmo pensando en la época que trato. No porque me imponga, hoy, premisas de juicio sociológico, bastante en boga, que coquetean con interpretaciones marxistas y solo exaltan lo que entra en dicha línea. Puesto que declaro reconocer la importancia de lo irracional, si he analizado con amplitud las distintas formas y etapas del arte plástico; si entiendo la historia con la perspectiva de hoy, no voy a embarcarme en esquemas pasatistas. Porque el rigor cientificista ha caducado; porque la sociología del arte es un capítulo de la sociología, pero no tiene entidad aparte. Las meditaciones de Guyau y sus seguidores son lecturas olvidables. Y la observancia de rigurosas leyes históricas responden a cierto empirismo superado. La realidad del arte evidencia, precisamente, de manera concluyente, irrebatible, que por más normas que inventan o elucubren los teóricos, el creador auténtico seguirá su propio derrotero. Y las circunstancias vitales contienen, a cada paso, variantes insólitas por acontecimientos imprevisibles; el hombre vive y utiliza reglas, pero no se compadece de ellas cuando las circunstancias lo enfrentan a supuestos y concreciones distintas. El hoy y aquí, el enfrentarse al compromiso político por la solución estética, es todo un programa y constituye una expectativa legítima; pero también empieza a desgastarse, a transformarse en muletilla por el empleo incondicional de sus factores. Permite negar a varios cultores de la plástica contemporánea; permite negar, incluso, varias etapas y obras o posiciones del pasado. Pero se abusa de la facilidad crítica que otorga; y se cae en renovadas y más cargosas variaciones de otros recetarios.

Reitero entonces, que al proponer la observación, lo hago a sabiendas; y con las limitaciones de ubicación temporal que entiendo justas; y que interesan para el tiempo que trato. En las pocas décadas de entorno al novecientos con mayor ingreso al siglo actual, está incluida una crisis violenta, agitada, que se siente universal; que se vive y respira; de la que parece imposible escapar. Los uruguayos participamos de esa convulsión internacional; pero consta que varias ideas y directivas fermentarias de la agitación han sido importadas. Y esas condiciones, con la agresividad a que incitan,

son atendidas por la mayor parte de los literatos; entonces, existe la conciencia del compromiso; ciertos artistas lo registran. No es el compromiso con la llamada Patria Vieja: la exaltación de la gesta emancipadora, la afirmación de las personalidades de relumbrón; es el que mueve y conmociona todo el andamiaje mantenido: desde lo social hasta la prédica convu-

III

El movimiento cultural del período ha de considerar muy especialmente a los escritores y, en particular, a los poetas. Éstos, que sienten fuertemente el deslumbramiento de París, entroncan, con la generalidad europeística, pero resultan más excluyentes y conclusivos. Llegarán a interesarse en otras posiciones, pero son extremistas hasta en el alarde de extranjerismo; lo declaran abiertamente; y ello no daña a su producción. Enaltecen continuamente a la Ciudad Luz, que los embriaga, aunque no la conozcan sino por mentas o experiencias ajenas; y toda adjetivación encendida se acompaña de denuestos a Montevideo, pobre toldería de indios. No tomo en cuenta el llamado Vicomte de Lautréamont, que se establecerá en Francia y contribuirá a enaltecer la aventura espléndida de los modernistas galos; él constituye personalidad aparte, incluso porque contiene y vuelca una carga imaginativa desbordante poco común entre los artistas uruguayos. Pero, recuerdo que Pablo Minelli González se rebautizó como Paul Minely; pienso en los escándalos que animaba Roberto de las Carreras; atiendo la presencia de Ruben Darío, el exquisito, en estas márgenes del Plata.

Como situación histórica, las incongruencias siguen superponiéndose. Aún existen las guerrillas o patriadas; todavía se enciende el patriotismo y se entronizan los partidos tradicionales. Y nada de esto impide que, coetáneamente, se vayan difundiendo ideas de empuje universal por la acción de grandes líderes anarquistas italianos y españoles y la difusión de ideas de izquierda o de teorías importantes. Esto acontece desde los Centros Político-Culturales y por las publicaciones periódicas panfletarias, la edición de libros baratos en buenas traducciones de los vanguardistas del pensamiento político. Pues bien; muchos de los literatos se unieron a esta convencida misión: contribuyeron a la revisión sistemática y a la destrucción audaz de principios tradicionales. La agitación, el nervio, la acción y el proceso se definen en escritos, en libros, en gestos, en artículos periodísticos, en opúsculos, en encendidas disputas por la prédica oral dentro de los cenáculos y las tertulias de café. Así conmovían el chato ambiente burgués; era lo que se proponían; lo anunciaban; crearon el escándalo. Pero no se anota, en esa serie de individualidades relevantes, a los plásticos. Quedan al margen; o actúan desde otro plano. Si concurren a las reuniones o se interesan por esa problemática, su posición será circunstancial o pasajera. De ahí que la actitud indicada resulte tan notoria y que necesite señalarse aparte al artista que cultiva la pintura, la ilustración o la escultura. Comparten de otra forma la relación con Europa rectora; pero se retraen al taller o a la divulgación docente, con notorio dejo exclusivista; con diferente compromiso. Se mantiene, es cierto, la imagen escultórica del propietario del Polo Bamba, café de escándalo; precisamente, tal testimonio resulta pobre, por aislado, cuando ha de ocurrir en el tiempo de una intelectualidad joven que se mueve con pujanza y no duda ante la audacia.

Entonces, al analizar y ubicar al plástico, conviene observar los talleres, las pocas galerías de exposición, la docencia más organizada. Y habrá que reconocer cuánto se interesan aquellos artistas por problemas formales y de temática; cuánto los inquieta ubicarse en determinada línea paradigmática. Cambian o amplían el repertorio figurativo; por los procedimientos; por los planteamientos de composición. Al retrato de los personajes, sucede el intimista o ambientado; persisten encomiendas de historias y decoraciones, pero va imponiéndose el paisajismo y el género Se rompe con la academia; y, no obstante, queda la preocupación esteticista.

Con nuevos becarios y con la vuelta a Europa de los que ya habían bebido en aquellas fuentes, el cordón umbilical que liga a la tradición foránea se engruesa. Quienes viajan, suelen volver fortalecidos en su posición: la han adoptado una vez y merece pocas variantes; difícilmente recogen transformaciones radicales.

Al insistir en esta relación voluntaria, positiva, segura, habrá que recordar, ahora precisamente, a quienes se alejan del medio y se incorporan al extranjero por largo tiempo o definitivamente. Porque algunos de esos nombres son demasiado importantes en el balance posterior de nuestra historia. Debieron pesar en París, Roma, Barcelona o Madrid. Pero su fuerza más activa habrá de ubicarse aquí y quedará pospuesta para el retorno que, en ciertos ca-

sos señalados, acontece bastante tiempo después del período que tratamos. Conviene puntualizar y caracterizar algunos casos.

Carlos Grethe es un uruguayo; figurará entre los artistas que constituyen el envío nacional a los festejos del Centenario Argentino, como habremos de recordar luego; pero no podemos referirnos a él, ni juzgar su obra. Porque se asentará en Alemania; quedará afincado en Munich para obtener, allí, cargo jerárquico dentro de uno de sus museos; eso es casi todo lo que podemos decir a su respecto. La obra que realizara y que mantiene el Museo Nacional de Bellas Artes, permite suponer que admira inútilmente y sigue sin brío a Böcklin, autor a quien muy pocos respetaban, ya entonces. Resulta, pues, como indicación, otro aporte a la condición desplazada de los autores uruguayos.

Pero también por estos años emigran don Joaquín Torres García y Rafael Pérez Barradas; ellos tienen derrotero intenso y se califican con autoridad. El primero habrá de incorporarse a los movimientos de avanzada de España y Francia; vivirá en varias ciudades de Europa y en los Estados Unidos. Se compromete y actúa con los líderes de toda activación renovadora, sin perder autonomía. Es, pues, fuera del país que cumple el ciclo decisivo; y lo hace con sentido revolucionario, por obra, por prédica. Apoyará, entre otros, al muy discutido Piet Mondrian; publica con Seuphor *Cercle et Carré*; está, pues, en la vanguardia firme del hacer pictórico. Seuphor no lo recuerda siquiera cuando escribe su libro sobre Mondrian y lo trata como si no lo conociera en su Diccionario de la Pintura Moderna. Pero Torres García es personaje de primera fila entre aquellos grupos revoltosos de las décadas primeras del novecientos europeo. Volverá, maduro y con renovada visión. Y, entonces, dejará su simiente.

Cuando Barradas emigra también ha hecho poco; en España se ubica rápidamente, orienta y adopta posición desprejuiciada. Interviene en el medio intelectual hispánico como dibujante, como pintor, como creador de tiras cómicas para niños, como escenógrafo y figurinista en el teatro de arte que dirigía Martínez Sierra. Volverá a Montevideo para morir, en el 28: poco antes de Torres García, con quien se mantiene vinculado desde Barcelona. En esta última etapa, la nostalgia montevideana lo llevará a plantear y resolver la serie de estampones con la que se reincorpora sensiblemente a la condición propia.

Carlos Saez, en cambio, retornará muy pronto; se había instalado en Roma; tenía taller en vía Marguta; estaba seriamente ubicado en la línea del modernismo peninsular y es uno de sus mejores exponentes. El señorito de excelente formación, solvente y genial, agostará rápidamente su vida, encendido por la fiebre de la *belle époque* y quebrado por la tisis. Como en los otros casos, Europa no lo considerará para ubicarlo en su historial. De todos modos, consta que enriquecería a la generación romana. También resulta incomprensible que Barcelona y París guarden escasísima obra de Torres García y que de Barradas quede, en España, el recuerdo emocionado acerca de su excepcional condición humana por parte de los viejos que, siendo jóvenes, lo trataron.

Algunos plásticos de esta etapa previa al año 14 merecerán atención especial; y habremos de referirnos a ellos por su significado o su proyección formativa, sin que al señalarlos se proponga comparación jerárquica. Porque interesa menos elaborar una lista de datos con comentarios escuetos que ubicar las características sobresalientes del período. Para ello convendrá de todos modos, partir de un documento importante que fue recientemente aludido: la selección que representó al Uruguay en la Exposición Universal de Buenos Aires durante los festejos del Centenario de 1910. La embajada estuvo presidida por Carlos A. Castellanos, Carlos María Herrera y Milo Berreta; las obras se seleccionaron por los dirigentes del Círculo de Bellas Artes e incluía a los citados artistas junto con los pintores en actividad: Carmelo de Arzadum, Pedro Blanes Viale, Roberto Castellanos, José Cúneo, Antonio Curci, Guillermo De Pro, Carlos de Santiago, Andrés Etchebarne Bidart, Carlos Grethe, Guillermo Rodríguez, y otros fallecidos: Juan Manuel Blanes, Alberto Castellanos, Manuel Larravide, José Miguel Pallejá, Carlos F. Saez y Máximo Sturla. Para la sección escultura se eligieron obras de José Domingo Barbieri, José Belloni, Luis P. Cantú, Juan Carlos Navarro, Miguel Rienzi y José Luis Zorrilla de San Martín. Había, pues, nombres de reconocida trayectoria y ejemplo de otros muy jóvenes que mostraban talento, a quienes se reconocía temprano, aunque varios quedaran en promesa. De todos modos adviértese que ya entonces, quedaba afirmado el valor y la distintez de quienes, posteriormente —algunos viven— escalarían posición espectable.

También interesa mucho advertir que se encomienda la tarea selectiva al Círculo de Bellas Artes. Esto es: no hay predisposiciones oficialistas; se acata la probidad, responsabilidad y especialización dirigente de quienes habían tomado sobre sí la tarea de formar en lo plástico allí donde no existían talleres ni escuelas estables.

El Círculo se había constituido en 1905 por iniciativa de un grupo serio de artistas, arquitectos, intelectuales; la dirección del taller debió ser ejercida, desde el principio y por algunos años, con breves interrupciones, por Carlos María Herrera, que traía savia renovada en el enfrentamiento a la pintura, en sus posibilidades y directivas. Su vocación había de fijar directivas importantes.

Pero la acción vibrante, la más felizmente altiva en la afirmación renovadora que da espaldas a los principios académicos, habrá de reconocerse en la potente realización de Carlos Federico Saez, que muere demasiado pronto, pero que se distingue como creador en el alto alcance del término. Si varios de los pocos años de su carrera no se fijan aquí y si no interviene como docente, su magisterio resultará fecundo por el ejemplo. Habrá de influir, a largo plazo, en otros artistas de relevancia indiscutida; que se apoyaron en sus desplantes positivos sin perder, por eso, la individualidad que habría de caracterizarlos; me refiero especialmente a don Pedro Figari; quizá deba incluirse, para otro balance posterior en el tiempo, a De Simone.

Recordemos que el academismo se amparaba en convencionalismos de solvencia irrebatible; por el dominio técnico y la adecuación de sus directivas, siempre se llegaba a la corrección. Y entonces ese era un mérito; hoy resulta denigrante; tildar de correcto al hacer de un pintor es, también, disminuirlo, desplazarlo con fácil elegancia. El académico no abandona la realidad ni comparte la fe intensa del naturalismo; se tiñe de romántico, pero sin fuerza; parte de lo clásico y no es integralmente conceptual. Resulta ecléctico, selectivo; ponderado. Precisamente defiende la corrección del dibujo y el equilibrio compositivo; utiliza con mesura el claroscuro, pesquisa el acabado, el pulimento de la superficie pintada; utiliza las normas de la perspectiva geométrica y aérea, el modelado convincente. Ubica los modelos, descubriendo el artificio de la pose que parece excelente virtud; quizá porque es así que logra elegancia o armonía. La luz se ubica arriba desde afuera, a la izquierda y hacia adentro del espacio aludido.

Pues bien, en la obra de Saez, —croquis, dibujos o pinturas— todo ese andamiaje formalista se destruye. El artista usará el contraluz notorio; cultivará el inacabado repentista; tratará de fijar el instante dinámico, el gesto, la transición temporal, la esencia de las cosas. Pondrá énfasis en la evidencia material; sus obras se construyen con pasta generosa, modelada, con ritmos notorios, bien acusados por la contera del pincel; con abigarramiento de color y alteración del tono. No describe los seres ni las cosas; las apunta con gesto firme, seguro; se define con desenfado informal, aludiendo apenas a las cosas y figuras que agrupa. Colorea partes del dibujo, intuye el tratamiento del óleo por partes; deja cantar la presencia de la tela de fondo. Sorprende a la vida.

Por ese importante y generoso antecedente, es que la presencia y actuación formativa de Herrera o Blanes Viale, derivados del luminismo español, adalides del color, cultores de nuevas y distintas premisas de realización, no resultará tan chocante, ni sorpresivo; y tendrá la feracidad que efectivamente habrá de comprobarse entre sus discípulos del Círculo.

Carlos María Herrera hace sus primeras armas en Buenos Aires; luego viaja a Europa; está en Francia, Italia, España; toma clases en Roma, con dos pintores de origen hispano notoriamente olvidables. Hace la preparación académica del buen dibujo; se deslumbra con el cromatismo brillante de Anglada Camarasa y de Sorolla. Será, pronto, campeón de los coloristas vivaces, cálidos; buen realizador del intimismo. Y concluirá imponiendo su personalidad con una síntesis de antecedentes dispares y de diferente ubicación temporal que, no obstante, logra unificar.

Su producción será amplia, rica; no la debilitará el ejercicio de la docencia que a muchos suele adocenar. En su relativamente corta existencia hay obra dispar y mucha importante. Tanto que podrá olvidarse o relegarse en la estima, a los envíos primeros tan vinculados al hacer de sus maestros; tampoco tendrá que exaltarse el cuadro histórico ni la mayor parte de los paisajes. La personalidad del artista está intensamente ligada a la concepción y solución del retrato.

No cabe vincularlo con los impresionistas. Quienes siguen esforzándose en catalogar por corrientes, pueden echar mano al luminismo español, con el que notoriamente se emparenta. Aunque, en ese sentido, más decidida resulta —como lenguaje y convenciones— la pintura de

Blanes Viale. Este arranca, además, de otro maestro de calidad señalada; Rusiñol; y tan rico apoyo beneficia su lenguaje. Es por la prédica del último nombrado que se admite una determinada sistematización de colores; el cromatismo violado a las sombras llega a ser receta y a él se debe. Muchos de sus alumnos y admiradores padecerán de esa conquista perversa que impone cierta uniformidad a una muy larga serie de paisajistas. Por la influencia de estos autores, la misma luminosidad nacional se vierte con vibración mediterránea, más posible para la región mallorquina.

De todas maneras, cualquiera que se haya enfrentado a algunas teorías sobre impresionismo y complete su saber con el análisis impío de quienes constituyen el grupo, saben que no hay manera de definirlo, de encuadrarlo en alguna versión conceptual. Existen aspectos de factura que se fijan como principios de comportamiento para instituir la escuela. Pero no hay escuela. El hacer del grupo acontece; ocurre y se impone. La base profunda es intensamente romántica; y, por tanto, las soluciones personales, pesan por encima de todas las previsiones; el buen romántico tiene y ostenta acento propio, impone la interpretación directa, reniega de propuestas formularias o de convenciones. Entre ellos cuaja la libertad más encendida. De ahí que, para el teórico o el analista crítico, resulte difícil asir en un haz de frases las condiciones exactas del movimiento; al fin, no existen.

Muchas veces, Herrera incluye la fuente luminosa en el interior de la tela o del cartón; el espacio al que alude se enriquece con matices; es cambiante y amplio. Utiliza varias técnicas y entre otras, cultiva el pastel, que le permite rapidez en la factura, elegancia sobria y amplia fijación de lo transitorio, dinámico. Herrera está fuertemente interesado en la retratística; su facundia supera el mero dominio del oficio; enaltece el asunto; lo nimba de sensibilidad y de calidades interpretativas. Incluyo a las damas insustanciales que le posaron tanto como a los modelos de más entidad por cuya individualidad enriquece la trayectoria plástica; y destaco la serie de niños donde impone una muy sutil síntesis. Es que la línea tradicional que recoge y amalgama sin violencia, revisa los mejores ejemplos en dicha temática. No es difícil ni parece audaz vincularlo a los mejores exponentes del rococó, incluyendo a pintores ingleses del XVIII. Y al asegurar lo que antecede no lo tildo de secuaz o imitador; la cantera sigue siendo feraz; y no le cuesta esfuerzo ubicar sus proyecciones en aquel Montevideo imitativo de una Europa decadente. Satisface, entonces, la vanidad de damas y señores empingorotados, de algún intelectual de fuste; todos habían cumplido, repito, su viaje a Europa. De allí importaban mausoleos a buenos canteros italianos para adornar los cementerios con el ejemplo de Génova, caso flagrante del monstruismo efectista, insustancial y satisfaciente. Son quienes pretenden que la casona que levantan se parezca a palacios antiguos o se ubique en alguna modalidad estilística catalogada. Para enaltecer la solución importaron, también, azulejos, apliques, réplicas de bustos o atlantes. Ellos encontraban excelentes realizadores en el grupo de artistas que, como Herrera, hundían sus raíces en aquella línea tradicional. Pero Herrera superaba tan limitada aspiración; porque su capacidad estaba más allá de lo imitativo. Y se nutría de savia propia, incluida su realidad nativa.

Claro que, dentro del Círculo, si Herrera fue —como Blanes Viale y, circunstancialmente, algún extranjero afincado, como Mario Parpagnoli— campeón del cromatismo, de la pincelada libre, de la paleta brillante y uso de colores contrastados, hubo otros, que enseñaban el acatamiento a la pureza dibujística, a la organización compositiva. Vicente Puig, se cuenta entre ellos; y el ejemplo que adopta es Zuloaga.

No interesa demasiado, ahora, señalar características y consecuencias; importa advertir el hecho, porque es otro síntoma del desplazamiento. Efectivamente acontece en ese momento, y en Montevideo, una intensa polémica entre los partidarios de la línea y los cultores de la explosión colorística. Esto motivó sesudos discursos en la Academia de Luis XIV; fue preocupación de varios teóricos del siglo XIX; pero parece excesivo por inútil que se plantee con preocupación seria, aquí y ahora. De todas maneras, la intensidad —mejor que las razones— pesan para validar la cosa; porque también denuncia fuerte preocupación y alto empeño por parte de quienes están decidiendo el acento de una plástica vernácula, no opuesta a la línea europea pero señaladamente individualista; y cada vez más auténtica. De todos modos, quedan afirmado un organismo docente en lo plástico, con varias aperturas a la libertad y fecundo respeto por los alumnos. Estos no sienten el compromiso de la versión canónica, de la escuela oficial o su variante académica.

IV

Ahora bien, aparte de la enseñanza regular y amplia del Círculo, de algunos maestros que se instituyen como tales con ciertas dosis de independencia, de la continuada búsqueda en Europa y la prédica de quienes se reencuentran con sus coetáneos después del viaje, habrá que anotar otro hecho trascendente. Me refiero al Taller, a la personalidad y a la acción de Milo Beretta.

Este es autor que no ha contado hasta ahora, con la atención que impone. Se trasladó a París para completar su formación en música. Pero hizo el aprendizaje de la escultura con Medardo Rosso, lo que indica una fuerte dosis de compromiso renovador; y, estuvo muy relacionado con los pintores de avanzada. Al fin dedicará el mayor empeño a pintar. Los pocos ejemplos de estatuaria que de él se conocen le señalan como un buen epígono del más exquisito revisionista de la escultura universal en su tiempo.

La actividad pictórica de Beretta está, ella sí, nutrida por ciertos principios técnicos del impresionismo. Pero, más allá de la serie de óleos que deja, inconclusos o no, interesa señalar que de aquella estancia en París, de la relación con los pintores del nuevo lenguaje, trae a su Montevideo, información, dosis de entusiasmo y una breve pero muy importante serie de obras. Entre las pinturas que constituyen esa colección está una Diligencia de Van Gogh y telas de Bonnard y Vuillard.

Los jóvenes de aquel período frecuentan su estudio de la calle Lugano, en el Prado. Allí se realizan intensas tertulias, se discuten problemas, mientras disfrutan y analizan la obra recogida por el limitado coleccionista. Más de uno copia a Van Gogh; otros asimilan la síntesis total, la sutil variante de los matices y la suntuosidad del empaste en los intimistas; o pesquisan caminos por las mágicas variaciones lumínicas, sugestivas, directas, de las cabezas de Medardo Rosso, auténticamente cerúleas. También se dirigen al aire libre para plantar sus caballetes y superficies frente a una naturaleza con la que conviven. Y trasladan la asimilación europeística.

Les falta el gran bosque; pero quedan sucedáneos bastante ralos en la costa del este que permiten disponer el enfrentamiento con ellos y apresar la cualidad atmosférica propia. También exaltan los breves riscos rocosos, las elevaciones cerriles; o rescatan alguna ruina no muy perdida y de escasa solera. Los mueve, siempre, el potente empuje romántico.

La personalidad de Milo era atractiva; y tenía don especial para la relación convincente, para señalar directivas sin imponerlas. Además, permite que el principiante de la aldea montevideana frecuente y copie para aprender, ejemplos de artistas cuya fama ha ido imponiéndose en el mundo entero. Los revolucionarios revisionistas se han aceptado e integran las más calificadas colecciones de museos. De alguna manera, la obra realizada por ellos es fuente estupenda para seguir la pericia renovadora; así acontece doquiera. Y aquí ocurre con las limitaciones que al medio y a las circunstancias corresponden. Pero no es tema a dejar de lado ni a tratar con superficialidad; porque ha pesado en la formación de los artistas de aquel período. Y ha tenido diferentes consecuencias.

Que muchos de los nombres que se citaron con relación a la Exposición Universal del 10 en Buenos Aires no llegaron a demostrar, en hechos, tanta distinción jerárquica, resulta menor frente a la otra serie, la de aquellos, efectivamente prometientes, que persisten en la acción plástica y se imponen con altura. Siempre habrá de señalarse la variedad de su lenguaje. El plástico nacional difícilmente se ata a una manera concreta, formularia. Tampoco adopta un procedimiento hasta agotar sus posibilidades. Esto justifica, asimismo, que el panorama de nuestro arte plástico, en aquel período que precede al año 14, contenga tantas facetas y se produzca, en el balance final, la comprobación de altibajos notorios. Por donde, aunque el plástico no demuestre, como lo hace el literato, un compromiso directo con la crisis existencial de su hora, si no lo manifiesta en imágenes, nada lo priva de incluirse en la agitación fértil de la etapa. Al fin, quizá, debamos reconocer que podía tener sólidas razones para ello. El orador y el literato lograban posibilidades de acción efectiva que no corresponden a la modalidad del pintor o del escultor. Emplazado a la figuración y a las varias maneras de transcribirla, evita el panfleto, la ilustración, lo obvio. Cuando se advierte que decae el género histórico, también registra cómo interesa el presente. Y qué enfática actitud adoptan para rescatar lo fugaz de una existencia que mantenía el empeño de la felicidad por encima de bases controvertibles o incoherentes. Esa importancia del inconformismo, de la pesquisa segura, de la experiencia sin exceso, del conflicto entre artista y sociedad, se atenúa porque también logran desentenderse de la provocación gratuita; he aquí el acento propio que enunciamos. Y así llegarán a disponerse las bases para legitimar lo hecho y la empresa que luego tendrá que emprenderse.

Dos notas necesarias

Después de escrito lo que antecede tuve acceso a dos importantes documentos que alteran y llevan a revisar —parcialmente al menos— algunas afirmaciones de lo enunciado.

Sobre Carlos Grethe. — El Dr. Carlos A. Bauzá que volviera hace poco de Alemania, investigó seriamente acerca de nuestro pintor durante su voluntario alejamiento del país y la notable incidencia de su personalidad en aquel medio. Ha escrito un texto bien documentado, que espero sea impreso pronto y que amplía sustancialmente el necesario análisis de la actividad y aportes del artista. Realizador activo, maestro, líder, se afirma en Karlsruhe y luego en Stuttgart, ciudad donde muere y donde una calle lleva su nombre; ese nombre que, en la partida de nacimiento montevideana era Karl y él mantuvo como Carlos, sosteniendo siempre además y con orgullo, su origen uruguayo.

Sobre pintura de incidencia política. — La reproducción en blanco y negro del óleo de Juan Manuel Blanes "**Historia del Turron**" que se reproduce en el tomo II del Catálogo de la gran Exposición homenaje de 1941, no permite reconocer el interés de compromiso, de ácida toma de posición que, en la alegoría simplista se desarrolla. La versión de esta obra que mantiene en su colección privada la Sra. Hilda S. de Slowak y que pude ver recientemente, constituye, no obstante, un hecho plástico realmente insólito y de mantenida actualidad. Si ha de entenderse como excepción en la trayectoria del taller del maestro, vale con tal alcance; y mucho. Sobre el poncho patrio, el gato blanco se enfrenta al cuzco colorado; ambos ostentan similares manchas negras; y rodean un libro abierto que se distingue por el título de la pintura. Como, por otra parte, está autoritariamente pintado, sobrepasa la simple visualización de un enfoque sarcástico sobre una historia de partidos a los que, entonces, la vena satírica del pintor no reconocía pureza de color ni decidido enfrentamiento

ARTURO S. VISCA

VIDA LITERARIA, UNA VISION DEL NOVECIENTOS

I. VISION GENERAL

EL ambiente intelectual del Uruguay, en la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, se caracteriza por la gran variedad de tendencias que se entrecruzan y que tan pronto parecen converger hacia un centro común como partir de un centro común para diverger bien pronto. Esta heterogeneidad hace que el período indicado sea un período extremadamente complejo. Para intuir esta complejidad es suficiente recordar los trazos de la obra y personalidad de las figuras más representativas. El período se dibuja, entonces, con los rasgos de una fisonomía intelectual que aúna muy diversos matices. Junto al naturalismo zoleano de gran parte de la obra de Javier de Viana (1868-1926) y al realismo del teatro de Florencio Sánchez (1875-1910) se halla la enrarecida atmósfera lírica de la obra de Julio Herrera y Reissig (1875-1910); junto al pensamiento denso y serio de José Enrique Rodó (1871-1917), las distorsionadas creaciones de los primeros libros de Horacio Quiroga (1878-1937); junto a la penetración crítica para el análisis filosófico de Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), el erotismo, por momentos narcisista y desmelenado, de la poesía de Delmira Agustini (1886-1914); junto a la narrativa de Carlos Reyles (1868-1938), empeñado en penetrar en el corazón de su época, la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), enclaustrada en una orgullosa soledad a la que no es ajena la angustia existencial o metafísica. La complejidad de este cuadro se acrecienta si se recuerda que algunos de estos creadores impusieron a su orientación literaria golpes bruscos de timón que varió su trayectoria. Y se acrecienta aún más si se recuerda —quedan citadas solamente las figuras prominentes de la llamada generación del novecientos— *que se hallan aún en pleno ardor creador algunos de los máximos escritores de la promoción anterior. Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931) publica ese gran mural épico-histórico que es* La epopeya de Artigas *(1910) y Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921) cierra con* Lanza y sable *(1914) su tetralogía épico novelesca, iniciada con* Ismael *(1888), seguida con* Nativa *(1890) y continuada con* Grito de gloria *(1893).*

SENSIBILIDAD FIN DE SIGLO

Esta fisonomía intelectual tan rica y matizada adquiere, sin embargo, en el núcleo de la generación del novecientos, *una cierta coherencia. Y la adquiere a través de un rasgo, que de un modo u otro, en todos se manifiesta. Todos viven la convicción de que en esos años en que un siglo muere y otro nace han surgido un nuevo modo de sentir la vida y una nueva sensibilidad complejísima y refinada. Dos textos son extremadamente ilustrativos al respecto. El primero es el notable ensayo de José Enrique Rodó titulado* El que vendrá *(1896). El joven ensayista añora allí el advenimiento del* Revelador *profético en cuya obra plasmarán esas ansias del corazón y del pensamiento a las*

que todavía "nadie ha dado forma", *esos* "estremecimientos cuya vibración no ha llegado a ningún labio", *esas* "inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre". *El otro texto es la página titulada* Al lector, *que Carlos Reyles puso al frente de la primera de sus* Academias (Primitivo, *1896), y reiteró, con algunas ampliaciones, al frente de la segunda,* El extraño *(1897). Se lee allí lo siguiente:* "Me propongo escribir, bajo el título de *Academias,* una serie de novelas cortas, a modo de tanteos o ensayos de arte, de un arte que no sea indi- [illegible] estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad *fin de siglo,* refinada y complejísima, que transmita el eco de las ansias y dolores innombrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época, y esté pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado. En sustancia: un fruto de la estación."

Este sentir que la vida renacía con forma nueva se traduce en muchos núcleos intelectuales, formados especialmente por hombres muy jóvenes, en una serie de ademanes vitales que dan una tónica o coloración particular a la vida intelectual de esos años. Para la mayoría de los jóvenes escritores el máximo esfuerzo creador debía canalizarse hacia el hallazgo de nuevas formas de expresión, formas innovadoras que permitieran dar voz a ese nuevo modo de sentir la vida y a esa presuntamente nueva sensibilidad. Para esos jóvenes, que en su mayoría más que sentir, *con todo lo que el* sentir *tiene de rica carnalidad,* pre-sentían, *con todo lo que el* pre-sentir *tiene de vago anhelo e indeciso rumbo vital, ser artista era ser un* raro. *Ser artista era ser un exquisito y hallarse como traspasado o aguijoneado por las más extrañas sensaciones. No es extraño, pues, que muchos de esos jóvenes al descender por primera vez a la arena literaria la convirtieran en la arena de un circo donde afanosamente practicaban posturas clownescas. Para muchos, la vida intelectual se convierte en una nebulosa. Los viejos sentimientos eternos, la salud moral, la viril visión normal de la vida se consideran sólo dignos del vil* buen burgués, *sobre el que recaen todos los desprecios, o del* "vulgo municipal y espeso", *que seguramente no era ni tan espeso, ni municipal ni vulgo. Al mismo tiempo, aparece el* intelectual de café, *que estrepita el ambiente con su anarquismo ítalo-catalán que dará lugar a la fundación del* Centro Internacional de Estudios Sociales, *y se promueven escandalosas polémicas literarias en las que los polemistas hacían gala, entre otras cosas peores, de un repulsivo compadrismo. Estas polémicas no trataban de dilucidar nada importante. Eran explosiones de vanidad herida y un anhelo imperialista de afirmar el propio* ego. *En la mayoría, quede bien aparte el tan noble Rafael Barret (1875-1910), el mismo anarquismo se reducía a una peculiar manifestación egolátrica. Más que un anarquismo social se trataba de una especie de anarquismo mosqueteril y estético. El esteticismo, en verdad, tanto en la vida como en la creación, es el signo caracterizante de esos núcleos intelectuales.* Lo Bello *era el objeto de adoración suprema, aunque con ello se desgonzara la integridad de la vida espiritual, y noto el equilibrio, la vida entera —en el plano de la realidad y en el de la creación,— quedara como obturada. Esa adoración por* Lo Bello, *considerado como objeto independiente, limita y constriñe la vida, y toda ráfaga vital poderosa es sentida como una amenaza. Sólo se desea realizar* Lo Bello *a través de una exacerbación de los sentidos; se elude lo sustancial humano; se carga el acento en el hallazgo de ritmos verbales extraños y novedosos; se intenta* efectos *sorpresivos e inconsistentes; los medios llegan a ser sustantivos, y adjetivos los fines; se hace del yo un objeto imperial. Por los mismos años, otros hombres nada esteticistas, se desangraban en las cuchillas, en las revoluciones de 1897 y 1904.*

MATICES

Este esteticismo es uno de los signos detectables en el ambiente intelectual del Uruguay en el cruce de los siglos XIX y XX. No es, desde luego, el único, pero colora intensamente la vida intelectual de esos años. Tanto, que infiltraciones esteticistas se da en la obra de creadores a los cuales no se les podría adjudicar con justicia el adjetivo. Piénsese, por ejemplo, en Rodó y Reyles: ambos vivieron una obsesiva, devoradora pasión por lo formal e incluso en sus ideologías hay trazos de esteticismo, aunque ello no les impidió la creación de un orbe intelectual complejo y serio, en el que tienen eco múltiples resonancias, y que trasciende ampliamente la actitud esteticista; piénsese en Javier de Viana: su fuerte realismo no lo hace proclive al esteticismo, pero es posible descubrir en su obra la huella esteticista, especialmente en algunos toques de preciosismo descriptivo no infrecuentes en su narrativa. El Supremo Sacerdote del Esteticismo es, sin duda, Julio Herrera y Reissig, cuya poesía, a pesar de ello, muestra, en ciertos aspectos, calidades de primer orden que la hacen perdurable. Pero donde el esteticismo novecentista se muestra más al desnudo es en las creaciones de algunos creadores menores, no despojados ciertamente de talento, y en las obras iniciales de algunos de los creadores mayores. Esas obras, por carecer, precisamente, de las cualidades y calidades hasta cierto punto intemporales de las obras perdurables, están como traspasadas de momentaneidad y, por lo mismo, el signo esteticista se manifiesta sin velos. La breve selección de textos que sigue procura evidenciarlo.

II. SELECCION DE TEXTOS

Noche blanca

En el álbum de la señorita Clotilde Stajano

● Tres poemas, **Noche blanca, Pontifical** y **Caen las hojas**, aparecidos en el hebdomanario **La Revista** que dirigía Julio Herrera y Reissig, y unas páginas en prosa poemática, **De mis prosas de taberna** y **Ultima página**, constituyen la exigua producción literaria conocida de Toribio Vidal Belo. Raúl Montero Bustamante, que recogió los tres poemas citados en **El Parnaso Oriental** (1905), manifiesta que Vidal Belo fue **"tal vez el primer divulgador en Montevideo de la escuela de Verlaine y Darío"**. Este carácter de iniciador y la indudable influencia ejercida por Vidal Belo en la evolución poética de Julio Herrera y Reissig dan significación a su figura en la historia de la literatura uruguaya. Por otra parte, las pocas páginas publicadas por Vidal Belo revelan un temperamento poético bien dotado, cuidadoso de lo formal y ansioso de perfilar una sensibilidad exquisita. Sus versos y sus prosas son bien expresivos del esteticismo de esos años. Decorativismo, búsqueda del ritmo verbal, deseo de mostrarse como un **raro** caracterizan su actitud poética.

Plenos claros de luna opalizan
la acuarela de un lago de plata,
que en la bruma azogada del cielo
borda el tul de las ágatas pálidas.

Por la tersa epidermis del lago,
bogan cándidas góndolas diáfanas,
mientras cantan los castos violines,
la canción florestal de las almas.

Suenan suaves las risas gris perla
del gentil rimador de las aguas:
y a los golpes del remo se enrulan
las pelucas de espuma de ámbar.

En la barca de nieve de un sueño
va Pierrot con su máscara blanca,
escribiendo en un ala de cisne
la romántica triste romanza:

"¡Oh la luz de mis lunas nupciales
"en amor de los lirios deseadas!
"Carne tibia de azahares y nardos
"aromados en mirra de Arabia!

"Quiero arder en tus labios de hostia
"y encenderme en tus líricas ánforas,
"y en tu vida de polvos de espejos
"consumirme en neblinas opacas.

"¡Oh eucarística sangre de cirios!
"¡Oh la angélica albura soñada!
"¿No podrán descansar mis promesas
"hamacando en tu seno sus ansias?

. . . .
. . . .

Y en la misa orquestal de la noche,
llora y ríe la gris serenata:
mientras suenan los suaves violines
la canción otoñal de las almas.

Toribio Vidal Belo

El Consistorio del Gay Saber

● De los cenáculos literarios del novecientos, dos han adquirido caracteres casi míticos: el **Consistorio del Gay Saber** y **La Torre de los Panoramas.** El primero, cuyos integrantes recibían denominaciones que los jerarquizaban, era capitaneado por Horacio Quiroga (Pontífice) y lo seguían Federico Ferrando (Arcediano), Julio J. Jauretche (Sacristano), Alberto J. Brignole (Campanero), Asdrúbal E. Delgado y José M. Fernández Saldaña (Monagos menores). El afán de innovación y originalidad literaria convirtió el **Consistorio** en un mar de extravagancias. En su libro **Vida y obra de Horacio Quiroga** (1939), José María Delgado y Alberto J. Brignole detallan pormenorizadamente la vida del **Consistorio.** Quiroga proporcionó a Fernández Saldaña una copia mecanografiada de los textos relativos al **Consistorio.** Donada por el último, dicha copia se custodia en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Los dos textos que se ofrece dan una idea de lo que el **Consistorio** fue y de lo que eran algunas de las orientaciones estéticas de esos años.

Ya las nuevas campanas del Consistorio congregan a los fieles del nuevo rito en el templete de la calle 25.

Nuestro notable Arcediano ha dado las órdenes con su ademán hierático. Todos hemos comprendido que en él está lo estrafalario; y al verlo, algo así como la intuición de todo lo que vendrá, raramente pasó por el aire.

Esto fue en vísperas.

Nuestro gran pontífice hizo entonces la misa y el ritual. Con la casulla blanca de nuestro moderno rito, oficiará dentro de un momento. Oidlo en pié. Así lo establecen nuestros cánones, que ordenó eruditamente nuestro sabio Arcediano.

Veneradlo.

En las vísperas, llovió la bendición de los cielos. Prepara la tierra para recibir la nueva cosecha. Tal lo anunció nuestro astrólogo, que vio en Nadir pasar el puntito rojo y la cabrita blanca.

Extended las manos en señal de gracia.

Quien no entendiere que lo que es profano es venerable, peca. Quien no penetra en la sombra con alegría, fenece. Quien no se da cuenta de que el gusano es luminoso, yerra. Quien yerra, peca.

No pecar en vano: he aquí uno de los mandamientos. Que los monagos son haces de luz sobre la capa fluvial del Pontífice, es un artículo de fe.

Creedlo todos, cruzad los brazos e inclinad la cabeza.

El sacristán cuidará los archivos, donde están encerradas las tablas de la Ley.

Prestad juramento, envueltos en el manto talar de cuadros rojos y negros —en nombre del que vendrá.

Y yo, el campanero, toco las nuevas campanas del consistorio que congrega a los fieles del nuevo rito, en el templete de la calle 25.

(Campanero)

TE GAUDEAMUS

Seis garzones febricientes intentaron
[una noche
Galopar sobre un Pegaso de modérnica
[escultura,
a horcajadas en la elipse de su atlética
[postura
Dibujan a lo lejos un hamlético fantoche.

Con la brida entre los dientes —roto el
[nudo de su broche—
Y cruzando a la carrera la fantástica
[espesura,
Escalaron el Olimpo de verlénica
[estructura,
galopando febricientes en el dorso de la
[noche.

Los fakires de la India los miraban con
[asombro.
En la docta Salpetriere los miraban sobre
[el hombro.

Y al pisar sobre el estrado del Olimpo,
[Melpomene,
Que conoce los secretos de los signos
[cabalísticos,
Les señala la avenida de los triunfos
[eucarísticos.
. . . .

Y supieron la doctrina de los labios de
[Verlaine.

(Tren del Paso Molino — Tarde de verano — Noviembre 14 de 1900 — Pontífice, Sacristano, Campanero)

Los arrecifes de coral

○ La publicación de **Los arrecifes de coral** (1901) de Horacio Quiroga fue, para su autor, un doloroso fracaso, y, para el medio literario platense, motivo de un pequeño escándalo. El libro fue una de las primeras manifestaciones de modernismo (o decadentismo, según término de la época) de la literatura uruguaya. Ambidextro, en **Los arrecifes de coral** el autor pulsaba, con parejo anhelo de originalidad e idéntica extravagancia, la prosa y el verso: 18 poemas, 30 prosas poemáticas y cuatro cuentos componen el libro (muy pulcramente editado y con una llamativa carátula del joven dibujante español Vicente Puig). Todo lo que el modernismo, en sus aspectos menos perdurables, muestra como más característico (ansia de singularidad, gusto por lo exótico y pretendidamente exquisito, búsqueda de las sensaciones estimadas **raras** o refinadas, afán de originalidad expresiva a cualquier precio) se halla hipertrofiado en **Los arrecifes de coral.** La crítica no fue benévola con el libro. Y no le faltaron razones para no serlo. El libro revela una imaginación tan vivaz como afiebrada. Y no carece de originalidad expresiva. Hoy es sólo un testimonio del clima literario de esos años y un texto interesante para el estudio de la carrera literaria de Quiroga. La página que sigue, tan cínicamente morbosa, da clara idea de la postura literaria de Quiroga en ese período.

A LA SEÑORITA ISABEL RUREMONDE

Cogiéndome las manos, me decía a menudo: —Venga, amigo mío, ya sabe cuánto le queremos. ¡Ha sido usted tan bueno con la pobre enferma!

Pálida, débil, vestida siempre de heliotropo de que era el claro perfume, un poco triste, aún en los días que fueron menos severos para su enfermedad, su alma se perdió en una corta vida que ella misma —¡oh pobre criatura!— agostó deliciosamente.

Fue largo tiempo desconocido el mal que la aquejaba: ¿Sufres, mi hija? ¿qué sientes, querida mía? —Nada, mamá. Y, no obstante, bien visible era su delgadez, y bien se notaba que mentía, la enferma señorita.

En Niza, cuando la estación enfriaba los teatros y en el aire cálido eran los pañuelos más suaves en las bocas, su plácida agonía se acentuaba más, la dañaba ser vista, quería estar sola; —ya de lejos para no avergonzar a la señorita, bajo los profusos encajes que ascendían a ratos, sus piernas tan delgadas llevaban consigo, como una promesa asaz melancólica, la sonrisa de los caballeros.

¡Señorita, señorita! qué motivo de pena iba a ser usted para su familia!

Velaba sola, en la luz de la lámpara cariñosamente descendida.

Me había acercado en silencio. ¡Oh, sí, muy enferma estaba! Blancas las mejillas, los labios ya sin bondad, los ojos puros aún, en que la abusada agonía había fijado una a una —como violetas de amor— imperceptibles desgracias.

Señorita imprudente —repito— ¿es perdonable que hiciera usted tan poco caso de la vida?

—¿Es usted, amigo mío? —Sí, querida, soy yo. Y como era ya hora propicia, extendí el vaso hacia su sensible boca.

—Pero —me dijo sonriéndome dolorosamente— mis manos...

—¡Ah, es verdad! —Y acariciando casi para no lastimarla, la ancha pulsera de oro que las unía sobre los almohadones, desprendí sus manos, manos queridas y culpables, manos malas, que el médico mandó sujetar a fin de que no martirizaran más a la pobre niña.

Horacio Quiroga

La Torre de los Panoramas

● Horacio Quiroga, pontífice juvenil y alocado de una alocada y juvenil tropa de aspirantes a poetas, acaudillaba a los iniciados del **Consistorio del Gay Saber.** En **La Torre de los Panoramas**, el otro mítico cenáculo literario de la época, Julio Herrera y Reissig oficiaba de Sumo Sacerdote de la Belleza. También aquí una tropa juvenil, aunque aparentemente menos alocada, rodeaba al Sumo Sacerdote y se embebía de sus palabras (aunque no faltaron las disidencias, como la mantenida con Roberto de las Carreras, que culminó con una escandalosa polémica). César Miranda describió **La Torre de los Panoramas** en una conferencia dictada en Salto en el año 1913. La conferencia fue publicada en folleto y luego recogida en el libro titulado **Prosas** (1918). La descripción de **La Torre de los Panoramas** escrita por quien fue contertulio del cenáculo, discípulo y amigo de Reissig (y casi su albacea literario) es un testimonio inevitable sobre el ambiente literario de comienzos de siglo. Aunque muy conocida, no está de más transcribir esa página.

La **"Torre de los Panoramas"**, la famosa torre que la imaginación de unos cuantos soñadores erigiera poéticamente, es una bella impostura. Pero no por eso dejó de ser una realidad para todos. Aquella torre era simplemente un altillo, casi decrépito, que apenas surgía del nivel de las azoteas, sus paredes tapizadas de estampas y fotografías, mostraban a la larga el gusto y la pobreza de los familiares. Un bonete turco, un par de floretes enmohecidos, una mesa pequeña y dos sillas claudicantes, completaban decoración y mobiliario. En ese escenario reducido y humilde, Florencio Sánchez, ave de paso, hizo nido un momento; en ese cubo de mampostería, las rimas más extrañas resonaron; en ese cuartucho desmantelado se elaboró la renovación literaria del Uruguay. Bien es cierto que el espacio era reducido, pero a dos pasos el paisaje se ampliaba. La azotea ofrecía un vasto panorama: al sur el río color de sangre, color turquesa o color estaño, al norte el macizo de la edificación urbana, al este la línea quebrada de la costa, con sus magníficas rompientes, y más lejos el Cementerio, Ramírez y el semicírculo de la Estanzuela, hasta el mojón blanco de la farola de Punta Carretas, al oeste más paisaje fluvial, el puerto sembrado de steamers, y sobre todo el Cerro con su cono color pizarra y sus casitas frágiles de cal o terracota... De ahí lo de torre de los panoramas...

En el ambiente amigo y fraternal las horas eran ligeras. Nuestro huésped, el mayor soñador de tal colonia, Julio Herrera y Reissig, con su sonrisa de buen hombre y su palabra cordial, hacía los honores de la torre, disertando con aquella verba inaudita, sobre los temas más variados, o recitaba, casi cantando, sus siempre renovados poemas. Aquella época fue sin duda alguna, la más feliz del Héroe. Sin preocupaciones materiales, ya que vivía en casa de sus padres, contando lo suficiente para cigarrillos y lo bastante para gastos de locomoción, ¡oh, sus infatigables piernas de alpinista!, y para colmo de dicha, hasta con novia, a la vuelta, en la calle Buenos Aires, en esa calle histórica donde fueron sus pasos de enamorado y por donde, en una mañana de gran sol, se fue para siempre entre lágrimas...

¡Pobre gran poeta! Aún me parece verlo con su americana negra, su plastrón de faya, su sombrero blando y sus guantes grises. Aún me parece verlo y oírlo, efusivo, torrentoso y siempre jovial, en los labios el cigarrillo de legítima fabricación casera —no en balde llevaba en el bolsillo su paquete de tabaco filipino y su librillo de papel jaramago, doce centésimos de costo en total. Aún me parece verlo extendido en su chaise longe, envuelto en su acolchado de plumas, mientras su palabra fácil y su oportunismo contagioso edificaban castillos en el aire...

César Miranda

Mujeres flacas

● Otro libro típicamente representativo del modernismo o decadentismo de la poesía uruguaya es **Mujeres flacas** (1904), de Pablo Minelli González (que literariamente se hacía conocer, galamente, como Paúl Minely). El libro está dedicado a Julio Herrera y Reissig: **"—Para Ud. que es mi Maestro. —Para ti que eres mi amigo. —Para vos que sois mi POETA."** Una página en prosa, **Irónico y galante**, abre el libro y da la tónica de su contenido. Las mujeres del libro, dice el poeta, son todas de París, y son **"noctámbulas finas, ojerosas y espectrales, fantasmales, exangües, erotomaníacas"**. El libro es, dice el poeta, infinitamente galante, erótico, enfermo, audaz y hasta **"podría servir de aphrodisiaco a las mujercitas cloróticas"**. En cuanto a la literatura es para Paul Minely un tóxico. Manifiesta haber absorbido **"todo el poison de la literatura francesa"** y haber sido influido por **"los envenenadores de América"**. El autor mismo bebió ajenjo para parecerse a Verlaine, se pintó la cara de negro para parecerse a Charles Cros y procuró ponerse tísico para parecerse a Corbiere. Así lo expresa. **Mujeres flacas** quiso ser terrible y hoy —¡a tantos años!— lo sentimos ingenuo. Pero revela evidente ingenio poético y se le lee con gusto. Posteriormente, Minelli González publicó otros libros: **El alma del rapsoda** (1905), **Todos los caminos** (1928), **Paisajes y marinas de Iberia** (1949).

L'ARTISTA

Les sanglots longs
des violons
de l'automne
....

VERLAINE

Hay un átomo de esplín
en los ojos de Ninón,
que suspira en el violín
un sueño de Mendelsson.

En su histérico mirar
se lee un débil mal de Amor,
y su bucle, por azar,
cubre el diamante traidor

que argentino en alba piel,
de su párpado ducal
cayó; e incrustóse fiel
en la ojera episcopal.

Y toda blanca d'esplín,
la transparente Ninón,
nos dice con su violín
que le duele el corazón.

INVITATION

Y tú estabas atacada de un extraño
[nerviosismo,
y besaste mis pupilas de moderno trovador,
y tus manos —mis enfermas, mis
[queridas—, del abismo
de mis besos arrancaron un océano de
[amor.

¡Pobre noche! Mala noche, yo adivino en
[el abismo
color malva que circunda de tus ojos el
[ardor,
y es tu cruel y aphrodisiaco y morboso
[nerviosismo

que despierta de mis antros al divino
[pecador.
Ven, noctámbula querida, a inundar mi
rostro pálido
del esciarro de tu aliento, intoxicador
[y cálido,
resignando de tus ansias el hystérico dolor,

Ven enferma semi-virgen a sparmar entre
[mi fiebre
la clorosis de tu cuerpo —yo te ofrezco,
[artista-orfebre
una noche larga y roja, una gran noche
[de Amor!

Pablo Minelli-González

Lírica invernal

● **Mujeres flacas**, de Paul Minely, mereció la aprobación del gran Sacerdote de **La Torre de los Panoramas**. Julio Herrera y Reissig escribió sobre el libro de quien se consideraba su discípulo un largo trabajo que apareció como folletones de **La Razón** de Montevideo en los días 30 de junio y 1º, 2 y 4 de julio de 1904. El trabajo, ya que no maduro juicio, revela una imaginación prodigiosa y se lee con gusto y entre sonrisas. El trabajo de Reissig se publicó con el siguiente título: **Lírica invernal — "Mujeres flacas", obra pensada en francés y escrita en americano.** Vale la pena leerlo íntegro. Como aperitivo, se transcriben dos pasajes.

(...) Viene de París.

La personalidad violenta de este sensitivo degenerado despide rayos negros y oblicuos de aquella cosmópolis, que absorbió sus ocios y encendió su vida en inolvidables peregrinaciones por la aventura y el deleite mórbido. Su temperamento original por sí, se asimiló las miasmas y los vapores del sub-suelo de aquel gran mundo; sumergióse hasta asfixiarse en la carroña pesimista; bebió fuego satánico como un prestidigitador en la teurgia blasfematoria; durmió una noche sacrílega en un ataúd con Mademoiselle La Muerte; quiso ser loco y lo fue; de vértigo en vértigo y de excentricidad en excentricidad rodó por todas las crujías de los paraísos musulmanes y por todos los calabozos de los infiernos neo-místicos.

Luego rio, amó, lloró. Vio el lado sano de la vida; sentóse a suspirar junto al fresco surtidor de las nostalgias; abandonó el pito diabólico y las castañuelas de la orgía por el divino violoncelo humano, y ahí lo tenéis, mezcla rarísima de Verlaine, Musset y Minely, compuesto macabro de morbosismo, de sensualidad, de travesura y de sufrimiento: un mito indiano de varios rostros de los cuales unos sacan la lengua, otros ríen, otros lloran, otros escupen. (...)

....

Sus mujeres son flacas a través de su velo, en su gracia pecadora y en su flaqueza desnudas. El título bien sugerente de su "bouquet" literario expresa la doble naturaleza de una adorable feminidad que no es la de Carlota hacendosa, ni la de Ifigenia contemplativa, ni la de Leonor sabia, ni la de Brunilda musculosa y pura, la domadora de los Nibelungos que con el propio cinturón de su virginidad azota y liga al esposo que va a abrazarla, colgándole al fin en un clavo, sobre su lecho nupcial.

Ellas son la mujer moderna, el inflamable amuleto, la sonrisa inspirada de casa de fuego, la psiquis morbosa de amable Casino, la sirena del arroyo, la yedra nocturna, la Loreley de la encrucijada, la dama de noche, la golondrina errabunda de los tálamos voluptuosos, la flor de baile "demimondaine", el encanto fugaz de las Gretchenes del amor bohemio que piden posada a unos brazos por unas horas y se desvanecen luego suspirando al florecer el día. Ellas son: Manón, la vanidosa y dulce; Lilí, la versátil y sentimental; Clara, la infantil flamenca, la heroica costurerilla que adora a un príncipe; las dos Margaritas, puras y frescas eternamente; Delia, la travesura infiel de Tíbulo; Mignón, la monería acrobática de los adoquines de París, la celosa bailarina que ondula como una víbora y salta como una pantera; Ninette, la funambulesca del vicio simpático, que se suicida por capricho más que por pasión, la Ninette "charmeuse" que hará siempre llorar y reir a los corazones que amaron sólo una noche.

Para estas mujeres, para estas burbujas del alma, para estos epigramas de los sentidos, se necesitaba un verso fácil, juguetón, irregular, defectuoso, frufrutante, frívolo, respingado, libre, bien libre hasta insolente; una minatura feminil, una mueca procaz, un puñado de nieve al rostro de un "gamin", polvo de arroz, cintas, confituras, algo muy París, una tosecita fútil de hada callejera, un parloteo, una intriga, un billete alevoso, un hechizo sobre el pañuelo, o en una liga olvidada. Y al mismo tiempo un verso cuyas rimas fuesen como el choque de los vasos en una taberna de Chío y como un cancán sardónico de campanillas locas.

Y este verso lo ha inventado Paul Minely; un verso volador, histérico, sensual, hilaridante, venusino, saltarín, canalla, degenerado, en continua crisis nerviosa. ¡Honor a él, guiños a él, flores a él! (...)

Julio Herrera y Reissig

Ánfora de alabastro

● Para los contertulios de **La Torre de los Panoramas**, Julio Herrera y Reissig era el Gran Hacedor de Toda Belleza. Pablo de Grecia fue su Profeta. Combatió denodadamente en defensa del lírico de **La Torre** y tras su muerte tuvo parte activísima en la publicación de su obra. Pablo de Grecia era el nombre literario del doctor César Miranda, autor de dos libros de poemas: **Letanías simbólicas** (1904) y **Las leyendas del alma** (1907), y de otro libro, **Prosas** (1918), donde, junto con otros trabajos menores, recoge su conferencia sobre Herrera y Reissig y un hermoso ensayo sobre Omar Khayyam. Pablo de Grecia, que dejó también muchos trabajos en la prensa diaria, escribía una prosa rica y fluída, llena de impulso lírico pero muy nítida. Sus poemas encuadran íntegramente dentro del modernismo. Exotismo. Chinerías, Japonerías. Hélade pasada a través de París. Hay en ellos imaginación metafórica, sensibilidad, sentido del ritmo verbal. Debe contársele entre los más sólidos de los poetas menores del modernismo uruguayo. Aunque en sus poemas se siente demasiado el eco de las voces de Rubén Darío y Herrera y Reissig. El poema que se transcribe pertenece a **Las leyendas del alma.**

Ánfora de alabastro
milagroso, lis, astro,
lirio, hostia, nieve, cisne o copo de espuma.
Yo percibo tu rastro
en la brisa, en la fuente, en el mar y en
[la bruma.

En tus ojos, que velan las pestañas sombrías,
conjeturo visiones de Nínive y Bolonia,
y en tu boca, sedienta de púrpuras bravías,
hay auroras del Indo y arreboles de Jonia.

El esfumino sabio ha dejado en tu nuca
la penumbra inquietante de los regios ve-
[lures
y la sombra indecisa de la tarde caduca
florece en tus ojeras complicados azures.

Tu adolescencia rosa, insinúa pecados.
¡Quién gustara al tramonto la bondad de
[esa poma
en la hierba frondosa de los vírgenes prados
o en cojines de Persia o triclinios de Roma!

Tu dentadura breve, hecha de luz de luna,
tiene el tallado armónico de una clave
[pagana
y ante su esmalte joven se experimenta una
hora reparadora en ociosa mañana.

Los ópalos pulidos de tus dedos delgados
irísanse de luces marítimas. Tus yemas
tienen reflejos blondos, vislumbres
[encarnados,
tonos crepusculares y resplandores cremas.

Tu mano, oh tu adorada mano de infanta,
[atrista!
Porqué? No sé decirlo, es tan frágil tu
[mano!
Y luego los hoyuelos. Oh, cuán bella
[conquista
para los soñadores del Helicón pagano!

Ánfora de alabastro
milagroso, lis, astro,
lirio, hostia, nieve, cisne o copo de espuma.
Yo percibo tu rastro
en la brisa, en la fuente, en el mar y en
[la bruma.

César Miranda

Oración Pagana

● Roberto de las Carreras, que se autotituló doctor en Anarquismo y Voluptuosidad, y que, enarbolando la bandera del Amor Libre, predicó la Revolución Sensual, escandalizó al Montevideo más o menos aldeano de aquellos años con su satanismo criollo aunque de importación francesa. Su personalidad puede valer como un símbolo de lo que eran algunos círculos intelectuales de esos años y de ahí el carácter casi mítico con que se ha ido diseñando su figura a lo largo del tiempo. Promovió varios incidentes escandalosos que hicieron de él **"el protagonista de una crónica novelesca en cuyo carácter se mezclaran la elegante ironía de Alcibiades, la rebeldía romántica de Lord Byron y el cínico libertinaje de Casanova".** (Alberto Zum Felde). Sus libros de prosa poemática y rítmica (tanto el sensual **Psalmo a Venus Cavalieri** como el casi místico **La Venus Celeste**) sólo se pueden leer entre jadeos. Dotado de un infernal talento para la diatriba, son, en cambio, amenos y divierten sus páginas polémicas o de libelista defensor del amor libre, publicadas en los diarios o en forma de folleto. Inéditos quedaron tres trabajos de esta índole, donde trataba de la vida galante de Montevideo, defendía el amor libre y se refería a la producción literaria (especialmente la poesía uruguaya de la época. Decía allí, con nombres y apellidos, cosas terribles sobre sus contemporáneos. Los manuscritos seguramente se han perdido. Según recuerda don Alberto Zum Felde, dichos trabajos se titulaban **El sátiro**, **¡Fuego al Ateneo!**, y **Antología de la Aldea.**

Oración pagana apareció en un folleto titulado **La tragedia del Prado**, nombre dado a un escandaloso suceso de la época. Una esposa infiel. Alevosa actitud del marido, que finge una reconciliación, lleva a la mujer al hotel del Prado y allí la mata. Reacción del abogado de la señora, que fue el Dr. Teófilo Díaz (Tax), que a su vez mató al homicida, al comprobar que éste, deslealmente, había traicionado la palabra empeñada. Tal los hechos. **La Oración Pagana** fue escrita con intención de ser leída en el sepelio de la dama

¡Yo te arrojo todas mis rosas helénicas, oh amante arrebatada a la gloria del beso!

¡No se concibe que una mano sacrílega haya podido herirte! ¡Si algo existe con un derecho supremo a la vida es la belleza inviolable, dispensadora de las lágrimas y de las sonrisas!

El ara de los dioses ha sido profanada y el Olimpo está triste.

Enmudece de congoja mi corazón de amante y perlan sobre ti ¡oh flor pagana! mis lágrimas de esteta.

¿Cómo, frente a la hermosura, no se arrodilló la Muerte? ¿Qué mano fue bastante torpe, qué voluntad bastante ciega para herir en tu seno, ¡oh peregrina! a la dulzura de amar? ¿Qué aberración monstruosa te arrancó la dicha, flor augusta de tu apasionado corazón? ¿Qué bárbaro derecho pudo disputarte la vida?

Apenas se quién eras y mi corazón está mustio como las hojas de Otoño...

El Amor vaga exiliado sobre la tierra, una vez más maldito... Aletean en torno fúnebres presagios... ¡Oh dioses! El falerno de mi crátera se ha convertido en sangre!

Hermana olímpica que como yo soñaste el beso, ebria Francesca que supiste amar, tus ojos se cerraron una noche en espera de las caricias y a la orilla del lúgubre Aqueronte, ¡belleza traicionada! el Odio te condujo dormida...

El que tuvo el cobarde valor de herirte no fue, cierto, un amante. Quien no supo devorar mil punzadas no supo nunca amar. No tienen derecho a invocarte ¡oh deidad misteriosa de los deleites! sino los que veneran su trágico **ananké**: los que sabemos que escondes hieles tan amargas como son dulces los besos, los que marchamos serenos, sonrientes, al luminoso martirio...

¿Quién habla de asesinar a la Belleza? ¿quién es bastante débil para ultrajar a la Fuerza, invitándola a estúpidas venganzas sobre las gráciles infieles?

Tú, que eliges el crimen... ¿El dolor es más bello! ¿Qué consuelo te depara la sangre? Tu corazón ávido ¿qué recoge en la muerte? Si amas ¿cómo puedes destruir? ¿Cómo atentar al ídolo si te arrodillas?

Si fuiste lastimado, mil corazones de mujer comprenden tu pena y te llaman para consolarte. ¿Por qué matas?

Sibarita de Extasis, liana de amor, enrededor de tu féretro, vagan las sombras de las amantes griegas...

Rebosa mi corazón, sube a mis labios como una ola que contiene toda la aspereza de los vastos océanos amargos. Quiero llorar por tí, tierna heroína de las más bellas cosas. Tus labios que derramaron la dicha, para siempre están cerrados por la Injusticia brutal, ¡y a tu fosa entreabierta llegan la imprecación, el anatema, el vejamen hipócrita, el insulto!

Sobre tu féretro se reclina, lacerada, mi nostalgia de los mundos en que el amor no fue delito... ¡Rueden sobre tí, mis rosas, a puñados! ¡Con ellas mi desolación, mi protesta!

No importa que te ultrajen. Mi corazón pagano te guarda como un escudo ...¡Es más grande que el odio de los viles! Mi lamento es más alto que el clamoreo inicuo de la turba cristiana, celebrando tu partida! ¡Aún más resonante que el aullido feroz de los caníbales regocijados por tu sangre!

Amaste fuera de la Ley y de los torpes moldes... ¡Por eso tu cadáver hostigan! ¡Por eso aullan los fieros chacales del Prejuicio!

No fuiste tú, fue la gran Naturaleza quien extendió los brazos entusiastas al deleite único.

Sobre mi crátera erigida evocando a Venus, veo gotear tu sangre...

¡La altiva soledad de mi estetismo, mi hondo amor a la Grecia, mi inspiración, sollozan!

Te sorprendió la muerte, aleve... Regocíjate: ¡te han vengado los dioses!

Roberto de las Carreras

SUSANA SALGADO GOMEZ

DE LA OPERA A LA MUSICA SINFONICA

EL casi cuarto de siglo que comprende los límites extremos de 1890 y de 1914 significan musicalmente para el Uruguay una época que atada todavía por un lado a ciertos gustos e influencias coloniales se ve sacudida a su fin por el reflejo de las nuevas técnicas que surgen en Europa y de las obras que allí mismo causan revoluciones estéticas. Tal el caso del "Pierrot lunaire" de Schönberg de 1912, y de la "Consagración de la primavera", estrenada por Stravinsky en París un año después.

Esto hace que no sólo en la composición sino en todas las manifestaciones musicales, desde la ópera y la música de cámara hasta el sinfonismo y los conciertos vivan un momento de gran interés, pues, como toda época de transición, está plena de inquietudes y de novedades.

Si bien por un lado la gran era de la ópera italiana comienza a palidecer lentamente, el nuevo siglo traerá el arraigo del sinfonismo y en general de la música instrumental, para desembocar como última consecuencia en el nacimiento del nacionalismo.

Creo que al lado de una labor musical mayor ha tenido en ese momento una trascendencia bastante grande, aunque su difusión haya sido más silenciosa, la obra de formación de las primeras instituciones de enseñanza, que en sus comienzos fueron, asimismo, el sustituto de la sala de conciertos más amplia.

Algo más a destacar es el incremento que durante ese lapso tomó la música de cámara desde el doble aspecto de excelentes y varios conjuntos instrumentales hasta la calidad de los programas, subrayada por cantidad realmente abrumadora de primeras audiciones de obras contemporáneas, y de reciente factura muchas veces.

ÓPERA ITALIANA Y DRAMA WAGNERIANO. — Los directores. Los cantantes. Los estrenos.

La ópera italiana que había penetrado en el Uruguay en los años de la Independencia desplazando violentamente a la tonadilla escénica española hasta quedar dueña absoluta del panorama musical por el resto del siglo XIX, había llegado, ya antes de 1890 tal vez, a su punto máximo en lo referente a hegemonía musical. La era de la trilogía Rossini-Bellini-Donizetti que cede su paso a partir de la inauguración del teatro "Solís" en 1856 a la temprana producción verdiana, se ve continuada en estos postreros momentos del siglo y en los primeros años del actual, por el surgimiento de ese milagro de frescura y genio musical que se llama "Falstaff", y por toda la nueva generación encabezada por Puccini, Giordano, Mascagni, Leoncavallo y otros.

Pero, indudablemente, la novedad de la época que nos ocupa la constituye la irrupción del drama musical wagneriano.

Concretando, en este lapso de casi un cuarto de siglo pueden señalarse cuatro años cul-

minantes en el panorama operístico. Son ellos los de 1894, 1903, 1905 y 1915.

La primer fecha trae el triple acontecimiento que supone la presentación de Luisa Tetrazzini en "Lucia di Lamermoor"; el estreno de "Falstaff" a apenas un año del absoluto en la "Scala" de Milán, y la primera audición del "Tannhaüser."

1903 señala la llegada de la compañía lírica italiana de la Empresa Nardi Bonetti que traía por primera vez como maestro concertador y director de orquesta a Arturo Toscanini, a la sazón de 36 años, que nos hizo conocer otra novedad wagneriana: se trataba de "Los maestros cantores de Nürenberg", estrenada en el "Solís" el 27 de agosto de ese año con Hariclée Darclée, Zenatello y Giraldoni entre otros. Se completa el año con la primera presentación, tal vez un poco inadvertida entonces, del joven tenor Enrique Caruso.

El tercer momento de este rápido vistazo lo constituye la visita, en 1905, del compositor Giácomo Puccini dirigiendo varias de sus óperas y estrenando, asimismo, "Edgar."

Finalmente 1915 señala el memorable encuentro de dos célebres cantantes: Titta Ruffo y Enrique Caruso en un "I pagliacci" que conmovió al público montevideano.

Al lado de estos hechos medulares debemos destacar la actuación del tenor José Oxilia en 1890, las primeras audiciones del "Don Carlo" de Verdi dos años después, y de "Andrea Chenier" de Giordano en 1897. Asimismo dos excelentes sopranos fueron escuchadas en el "Solís" antes de terminar el siglo; son ellas Hariclée Darclée y Regina Paccini, fallecida esta última hace muy poco en Buenos Aires.

1902 nos hizo conocer, como adelanto a la posterior visita del autor, una memorable "Tosca"; dos años más tarde y bajo la batuta de Toscanini subió a escena "La wally" de Catalani.

Siguiendo la iniciada trayectoria wagneriana el 6 de marzo de 1906 es nuevamente Toscanini quien dirige "Tristán e Isolda" en el Solís. A esta importante novedad debe agregarse la visita de Pietro Mascagni que llegó, poco después, para conducir óperas suyas y del repertorio italiano.

Todo este desenvolvimiento musical, en verdad operístico, tenía lugar a través de seis teatros, a saber, "Solís", "Politeama", "San Felipe", "Cibils", "Stella d'Italia" y "Urquiza". Existiendo ya los cuatro primeros antes de 1890 son incorporados a la actividad teatral los dos últimos en 1895 y en 1905 respectivamente. A partir de su relevante inauguración a cargo de Sara Bernhard la sala del "Urquiza" pasó a ocupar un lugar de preferencia junto a la del "Solís."

Desde las primeras arias y oberturas de 1827, pasando por el auge de la segunda mitad del siglo, para desvanecerse luego muy lentamente, impulsada por el mundo del sinfonismo y del concierto, la ópera, en especial la italiana, marcó en nuestro país un momento de gran trascendencia e influencia. Difícil sería decir con exactitud cuál fue el período más brillante, y si bien esta época que estamos tratando fue de evolución, mantuvo siempre un nivel de alta calidad artística.

LOS COMPOSITORES URUGUAYOS. — Los intérpretes de sus obras. Sus primeras audiciones.

El año de 1890 marca justamente el nacimiento de un compositor uruguayo: César Cortinas.

No obstante, este período que nos atañe presenta como interés principal la labor de tres músicos: Tomás Giribaldi, León Ribeiro y Luis Sambucetti. Y agregaríamos que, en especial, los momentos culminantes de la carrera creadora del último de ellos.

Como hechos colaterales y que tienen igualmente su valor se desenvuelven: por un lado, la doble faceta de pianista y compositor de Dalmiro Costa iniciada ya casi medio siglo antes, y por el otro, los tempranos ensayos creativos de los jóvenes como Cortinas, Broqua, Fabini, etc. y que trataremos más adelante.

Volviendo al período central de esta época, diremos que en él tienen lugar varios estrenos nacionales. León Ribeiro, autor ya de varias obras sinfónicas, de cámara y religiosas, y ocupando también la dirección de "La lira", cuya orquesta dirigía periódicamente, estrenó en 1912 su ópera "Liropeya" que había sido compuesta treinta años antes. Esta obra subió a escena en el teatro "Solís" el 28 de agosto del mencionado año bajo la dirección del maestro Gino Marinuzzi.

Ya que de óperas estamos hablando, tres producciones líricas de Luis Sambucetti se conocieron en el 93 y 94 respectivamente; son ellas "Colombinson", "El diablo rojo" y "El fantasma".

Pero las dos obras capitales de este compositor, a quien por su labor múltiple tanto debe la vida musical uruguaya, fueron estrenadas en 1899 y en 1910. La primera de ellas, tal vez su mejor obra sinfónica, es el tríptico "Suite d'orchestre" y fue dada a conocer en el teatro "Solís" por la orquesta de la "Sociedad Beethoven"

bajo la batuta de Manuel Pérez Badía; la otra, que fuera premiada anteriormente con la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Milán de 1906, es el drama místico "San Francisco de Asís" para solistas, coro y orquesta.

En lo referente a las demás obras de Sambucetti y Ribeiro, así como a una buena parte de la producción de Giribaldi, las mismas no se mencionan por estar sus fechas de estreno colocadas antes de este año de 1890 que hemos tomado como punto de partida.

LA ENSEÑANZA MUSICAL. — Los conservatorios.

Prácticamente al despuntar el siglo estaban ya inaugurados los institutos de enseñanza que iban a regir la formación musical de un amplio sector del que surgirían, por un lado, los compositores nacionalistas, y por otro, importantes conjuntos instrumentales.

Verdaderos semilleros de actividad musical encauzada fueron los conservatorios del siglo pasado. Con el nombre de "Sociedad Musical de aficionados La Lira" se inaugura en diciembre de 1873 el primero de ellos, al que seguiría seis años más tarde la sección de música de la vieja Escuela de Artes y Oficios.

Muy próximos unos del otro en el tiempo dos músicos que iban a tomar parte muy activa en nuestro desenvolvimiento musical fundan sendos institutos: en 1890, Luis Sambucetti el "Instituto Verdi" y en 1895 Camilo Giucci el "Liceo Musical Franz Liszt". Para valorizar esos esfuerzos recordemos que la "Schola cantorum" de París fue inaugurada también en esa misma época, es decir en 1894.

Ya entrado 1900, en la primera década, la enseñanza musical recibe dos nuevos aportes al fundarse el "Conservatorio Musical de Montevideo" y luego el "Conservatorio Musical del Uruguay."

Sin desmerecer la labor de cada uno de ellos es indudable que tanto "La Lira" como el "Instituto Verdi", dadas las actividades múltiples que desplegaron, tuvieron un lugar muy estimable en el desenvolvimiento de la vida musical del país. En ambos y paralelamente a la enseñanza se organizaron conciertos periódicos en base a sus propios elementos, y a orquestas, conjuntos instrumentales y coros que allí tuvieron su gestación. Dada la importancia de muchos de ellos, los mismos serán revistos al tratar el sinfonismo y la música de cámara respectivamente.

EL MOVIMIENTO SINFÓNICO

Este período parece abrirse justamente en el año 1890 con la presentación, en el teatro "Solís", de la Orquesta Nacional Húngara que nos visitó conjuntamente con su director Kiss Jancsi.

La orquesta del "Instituto Verdi", formada en gran parte por sus alumnos más aventajados, comenzó sus actuaciones en 1893 y fue dirigida durante mucho tiempo por Juan José Sambucetti.

Una época de trascendencia por ser la de la propagación en el ambiente de las grandes formas sinfónicas, es la que se inicia en 1897 al crearse y dar su primer concierto la orquesta de la "Sociedad Beethoven". Durante casi cinco años fue el maestro español Manuel Pérez Badía quien estuvo a su frente y en conciertos periódicos realizados con bastante asiduidad, muchos de ellos en el teatro "Solís" y con intervención de solistas nacionales, cumplió una labor no sólo didáctica sino de un respetable nivel artístico. A su muerte, acaecida en 1901, fue remplazado en las últimas presentaciones de esa temporada por Luis Sambucetti.

Alrededor de esa época, 1902, Montevideo debe lamentar el fallecimiento de Luis Preti. Este director fue uno de los que tuvo una participación más amplia en la vida musical del país durante más de cincuenta años. A la dirección de la orquesta del teatro "Solís", —recordemos que fue él quien la condujo en la función inaugural de agosto de 1856—, hay que agregar una larga labor al frente de las Sociedades Filarmónicas, en especial la que actuó desde 1868 hasta 1893. Fue ese conjunto sinfónico con Preti a su frente quien nos dio a conocer por primera vez una sinfonía de Beethoven: la "Heroica" en 1875.

Pero, volvamos a la época que nos interesa. Tal como dijimos al tratar los conservatorios y su obra colateral a la enseñanza, es otra orquesta surgida del seno de un grupo de alumnos, en este caso la de "La Lira", la que hace que se conozcan tres obras capitales de la música en Montevideo. Y le cabe al mismo director, el maestro Adolfo Errante, el honor de dirigir en 1903 la primera audición de "La creación" de Haydn, en 1909 la de "El Mesías" de Haendel, y finalmente en octubre de 1910, con la intervención de solistas y el coro del propio conservatorio, la de la "Novena sinfonía" de Beethoven.

Tratamiento muy especial merece la creación y la actuación de la Orquesta Nacional en sus dos períodos: 1908-10 y 1912-14. Nacida gracias al tesón inigualable de Luis Sambucetti que fue asimismo su director, tuvo, especialmente en la segunda época (¡189 conciertos en tres años!) la virtud de dar a conocer aparte del repertorio clásico una buena cantidad de la música sinfónica contemporánea, en especial la de los im-

presionistas y muchos franceses, sin olvidar toda obra uruguaya que se hubiera compuesto en esos momentos.

LA MÚSICA DE CÁMARA

La segunda época del cuarteto de "La Lira" fundado ya en 1878, que abarca justamente una década (1884-1894) en medio del lapso que estamos tratando, puede considerarse como la edad adulta de dicho organismo. Se caracterizó por la alta calidad musical de sus integrantes, en especial del primer violín Alejandro Uguccioni, músico de extraordinarias condiciones técnicas e interpretativas; por la asiduidad de los conciertos y por la casi invariable integración del conjunto durante esos diez años. Al mencionado primer violín acompañaban, la mayoría de las veces, Luis Cremonesi como segundo, Italo Casella como viola, y Bassano Mazzuchi como violoncelo.

Los primeros conciertos del "Cuarteto Sambucetti" fueron iniciados en marzo de 1891 bajo la siguiente declaración: (1) "El deseo de contribuir en la esfera de nuestras facultades al desarrollo y fomento del gusto musical nos ha impulsado a organizar un cuarteto con el propósito de celebrar una serie de conciertos". Tales palabras eran el pensamiento de sus integrantes Luis y Juan José Sambucetti (violines), Miguel Ferroni (viola) y Enrique Moreschi (violoncelo).

A cinco años de la creación de ese organismo que dio, efectivamente, un ciclo de conciertos, surge un segundo cuarteto que, en parte, iba a conservar instrumentistas del anterior. Los nuevos eran Pedro Baridón como viola, y Avelino Baños en el violoncelo; el conjunto se completaba con la pianista María Verninck de Sambucetti. Deben señalarse como hechos salientes de esa época las primeras audiciones del Concierto para dos violines de J. S. Bach, del Quinteto Op. 81 de Dvorack, del Cuarteto Op. 47 de Schumann y del quinteto "La muerte y la niña" de Schubert.

Luis Sambucetti está dedicado en esos momentos a la Orquesta Nacional pero no por ello abandona la actividad camerística, y es entonces que propicia, ya no como ejecutante, la creación de un tercer conjunto. Este cristalizaría a fines de 1911 con el nombre de "Sociedad de conciertos" y está integrado por Pedro Baridón y Antonio Labrocca, violines; Félix Peyrallo, viola; Juan Castorina, violoncelo y María V. de Sambucetti, piano. A ellos debemos el conocimiento de los cuartetos de Debussy y de Ricardo Strauss, así como de los quintetos de Saint Saens y de Lalo además de un nutrido número de audiciones con obras ya conocidas dentro de la literatura camerística.

Apenas un año antes de la formación de la precitada "Sociedad de conciertos", un grupo de jóvenes músicos que suman a su capacidad instrumental un entusiasta espíritu, se unen para formar una nueva institución a la que denominan "Asociación uruguaya de música de cámara". Son ellos Eduardo Fabini, Vicente Pablo, Florencio Mora, Avelino Baños, Virgilio Scarabelli y Rómulo Fiammengo. El 15 de octubre de 1910 y en el teatro "Cibils" dieron su primer concierto en base a obras de Saint Saens, Brahms y Franck, que estuvieron a cargo de los violinistas Eduardo Fabini y Florencio Mora, del violista Rómulo Fiammengo, del violoncelista Avelino Baños y del pianista Vicente Pablo.

Este conjunto iba a tener más de veinte años de vida y lógicamente sufrió varios cambios, siendo los más importantes los de 1914, año en que se incorporan Oscar Chiolo como violín y Luis Cluzeau Mortet como viola. En lo referente a lugares de actuación el cuarteto lo hizo en teatros, en conservatorios y en diversos centros culturales. Se caracterizó, por sobre todo, por el extraordinario número de obras que dio a conocer durante sus dos décadas de vida, pero la nómina de las mismas escapa a esta reseña por ocupar, en su gran mayoría, fechas posteriores a este año de 1914 que hemos tomado como punto terminal.

LAS BANDAS. — La "Banda municipal"

En los diez últimos años del siglo pasado el montevideano amante de los conciertos al aire libre tuvo ocasión, en especial en la temporada que el tiempo lo permitía, de asistir a audiciones que diversas bandas, militares unas, civiles otras, daban periódicamente en la Plaza Constitución, en Pocitos o en Ramírez.

Entre gran diversidad de directores deben destacarse Spinelli y Gerardo Grasso, conductor estable éste último de la Banda de la Escuela de Artes y Oficios, por poseer ambos un nivel artístico y selectivo mucho más elevado en relación a otros músicos.

Asimismo, en el año 1894 se llevó a cabo un concurso de bandas militares y en él tuvo oportunidad de escucharse una obra del maestro Giribaldi, escrita para la ocasión y ganadora de un premio. El mencionado compositor, que como ya hemos dicho se preocupó constantemente de la cultura artística del país, fue uno de los promotores para la creación de la Banda Municipal. Finalmente, formada en gran parte por músicos de la Escuela de Artes y Oficios, dio su primer concierto en el año 1907 actuando a su frente el maestro Aquiles Gubitosi, su otro iniciador y quien la dirigió por bastantes años.

(1) "Montevideo Musical". 16 de marzo de 1891.

Es de interés señalar, igualmente, la participación de un joven trombonista, recién llegado a Montevideo, como músico de este nuevo organismo; se trataba de Benone Calcavecchia que contaba entonces 21 años de edad y que veinticinco años más tarde ocuparía, a su vez, la dirección de la mencionada Banda Municipal.

LOS CONCIERTOS

Tanto los instrumentistas como los cantantes efectuaron sus conciertos no sólo en los teatros, en especial "Solís" y "San Felipe", sino en las amplias salas de los conservatorios y de algunas prestigiosas instituciones particulares tales como el Club Católico y el Club Uruguay.

Tres músicos extranjeros muy importantes nos visitan en el siglo pasado. El primero de ellos lo hace en 1893 y es el violinista Joan Manén, gran virtuoso catalán que en esos momentos asombraba al mundo por sus insólitas condiciones pues tenía solamente 10 años de edad. El impacto fue tal que su recuerdo perduró largos años y todavía hoy el concierto de Juanito Manén en el "Solís", y más aún los comentarios, viven en la memoria de algunos pocos.

En esa misma sala y durante tres temporadas seguidas José Vianna da Motta, el excelente pianista portugués, realizó sendos recitales. El tercero es el famoso arpista italiano Félix Lébano que efectuó su presentación, también en el "Solís", en el año 1898.

Junto a ellos se desenvuelven los conciertos pianísticos de Dalmiro Costa, de Irigoyen y de Logheder, y los de violín que nos ofrecen Gaos, Díaz Albertini y Moreira del Sa.

Merece párrafo aparte un excelente recital de guitarra realizado por Antonio Manjon en el teatro "San Felipe" en 1893.

Las numerosas presentaciones de Alejandro Uguccioni, tanto como solista como haciendo música de cámara, se ven lamentablemente truncadas por su muerte acaecida en 1895. El notable ejecutante, del que se había dicho una vez que "era demasiado violín para nosotros" tenía entonces 54 años.

La pianista Luisa Gallo de Giucci que había sorprendido al público montevideano años antes, cuando era una niña, se destaca en esos momentos por sus intervenciones como solista junto a la orquesta de la "Sociedad Beethoven" y gracias a ella se conocen una buena parte del repertorio de obras para piano y orquesta.

Al lado de las actuaciones de Santiago Fabini en el violín y de Bassano Mazzuchi en el violoncelo, cabe señalar la primera presentación de un joven discípulo de este último hecha en 1892; se trataba de Avelino Baños quien tuvo más adelante una relevante labor en conjuntos de música de cámara.

Dos pianistas que apenas alcanzan la adolescencia se destacan por sobre todo en la generación de esa época; son ellos Agar Fálleri y Héctor Cluzeau Mortet que realizan, ya solos, ya con orquesta, muchas presentaciones.

El nuevo siglo nos trae junto a los artistas ya consagrados como Luis Sambucetti, que volvía de Francia luego de ocupar el puesto de primer violín en la orquesta del teatro "Chatelet", a jóvenes violinistas tales como Eduardo Fabini, Oscar Chiolo y Camilo Guicci (hijo) y a los pianistas Luis Cluzeau Mortet, Vicente Pablo, César Cortinas, María Verninck, a las cantantes Luisa Valdés, Rosa Carril de Fernández y Medina y las muy jóvenes María Piccioli y Socorro Morales que hacían sus primeras presentaciones públicas.

A ellos debemos sumar la figura del violinista chileno Florencio Mora radicado en Montevideo y que tuvo una actuación muy destacada como solista y como integrante de conjuntos instrumentales.

Si la llegada, en 1903, de Eduardo Fabini a Montevideo trayendo el Primer Premio de violín del Conservatorio de Bruselas conmovió el ambiente musical, cuál no sería la sorpresa que produjo el anuncio de que lo acompañaba su maestro, el venerable César Thomson, y de que ambos actuarían en un concierto conjuntamente. Ese acontecimiento tuvo lugar en el "Solís" en noviembre de ese año, y maestro y alumno nos entregaron un Dúo para dos violines solos, de Leonard, y el Concierto para dos violines y orquesta de J. S. Bach. Thomson ejecutó, además, la Sonata "Trino del diablo" de Tartini con Vicente Pablo, y la parte solista del Concierto Nº 1 de Vieuxtemps para violín y orquesta dirigido por Virgilio Scarabelli.

Oscar Pfeiffer, tal vez el primer concertista uruguayo, cuyas presentaciones en mediados del siglo pasado fueron memorables, fallece a los 82 años, en 1906, en Buenos Aires.

1908 nos ofrece la presentación de dos artistas que venían al Río de la Plata con una bien cimentada fama; fueron el pianista Ernesto Drangosh y el barítono Emilio Sagi Barba.

Al año siguiente en "La Lira" tiene lugar la actuación de la pianista brasileña Magdalena Tagliaferro. Esta excelente artista, en esos mo-

mentos Primer Premio del Conservatorio de París, ofreció tres conciertos, dedicado el último de ellos a obras de Chopin.

Para finalizar, y como característica de una época, es interesante señalar los conciertos mandolinísticos que se celebraban con bastante frecuencia y con la participación de conjuntos que llegaban a más de cincuenta integrantes.

LOS NACIONALISTAS. — CORTINAS

El nuevo siglo XX nos presenta los albores de la generación de los nacionalistas. Los que iban a ser luego los tres iniciadores de este período en la música uruguaya, es decir Broqua, Fabini, y Cluzeau Mortet estaban, en esos momentos, en el comienzo de sus respectivas carreras. No obstante, dos de ellos, los mayores, ya recogían enseñanzas en Europa. En efecto, Alfonso Broqua que tenía entonces 24 años, hacía ya seis que concurría a la Schola Cantorum como discípulo de Vincent D'Indy, en tanto que Eduardo Fabini, a la sazón con 18 años, ingresaba en el Conservatorio Real de Bruselas como alumno de violín de César Thomson.

Luis Cluzeau Mortet con 11 años solamente, recibía lecciones de piano y otros conocimientos musicales de su abuelo Paul Faget.

César Cortinas, que como compositor tuvo un estilo ecléctico y alejado completamente del nacionalismo, tenía entonces sólo 10 años pero ya asombraba con sus condiciones pianísticas que eran guiadas por Camilo Giucci y con alguno que otro temprano ensayo de composición.

Pero muy pronto estos jóvenes comenzarán a revelarse como creadores. Fabini escribe sus primeros "Tristes" en Bruselas, en 1901. Estas obras y "Las flores del campo" son, por otra parte, la iniciación de su producción musical. Lógicamente que todavía faltaban más de veinte años para llegar al estreno de "Campo".

Broqua, luego de las mencionadas clases de D'Indy a las que agrega otras de César Franck recibidas en Bruselas, retorna súbitamente a Montevideo y compone y estrena en 1908 en el teatro "Solís" el poema lírico "Tabaré" sobre texto de Zorrilla de San Martín. A esta obra seguirá a apenas un año de distancia "El poema de las lomas", tríptico para piano. Con "Tabaré", digno precursor de "Campo", se afirmaban los nuevos conceptos nacionalistas mostrados hasta esos momentos sólo en obras breves.

Cluzeau Mortet, todavía en una época experimental influida por los románticos y por los impresionistas franceses, comienza una etapa de transición, camino hacia el nacionalismo, al componer en 1914 "Lloraban las campanas". Esta obra para canto y piano sobre poesía de Julio Lerena Joanicó es la primera del autor sobre texto en español.

César Cortinas, que da a conocer su "Balada" para piano a los 14 años, vuelve después de una temporada de estudios en la Real Academia de Berlín, y estrena en 1912 en el teatro "Solís", una composición sinfónica; se trataba de "Idilio" inspirada en la obra de María Eugenia Vaz Ferreira. Al igual que su producción anterior y posterior, nos presenta una fuerte y expresiva personalidad que se desenvuelve en torno a una corriente de raíz ecléctica.

En lo relativo a la obra medular de los tres nacionalistas, Broqua, Fabini, y Cluzeau Mortet, ella escapa en su parte de desarrollo y madurez al límite cronológico de esta reseña.

En lo que respecta a Ramón Rodríguez Socas, que luego iba a componer dentro del estilo nacionalista, por estos años que nos ocupan todavía se encontraba en las etapas preliminares con un estilo operístico fuertemente influido por la lírica italiana. Recordemos, asimismo, que desde los 18 años se hallaba estudiando en Milán, había nacido en 1886, y que justamente en esos momentos varias óperas suyas se estrenaban en los teatros de Milán, Spezia y Venecia.

ANGEL CUROTTO

VIDA TEATRAL MONTEVIDEANA

NO es empresa fácil evocar la vida teatral montevideana de la "belle époque", limitada entre la última década del siglo pasado y la Primera Guerra Mundial. Fuimos testigos infantiles del atardecer de esa etapa y conservamos latentes la silueta de los últimos tranvías de caballos y la emoción que nos producía cuando en los repechos de Agraciada o de Rondeau, se le agregaban las yuntas de cadeneros para ayudar la subida, estimulada por los gritos de los cocheros o el clásico cornetín... Recordamos los bigotes retorcidos, los puños y cuellos almidonados, las polainas claras, el bastón y la media galera de los elegantes de entonces, que no querían ser menos que las damas que con tanto orgullo lucían sus sombreros atiborrados de cintas, pájaros, flores... Recordamos aquellos cupés que pasaban a todo galope, con las cortinas bajas, ocultando una aventura galante que nuestras tías comentaban con un golpecito de codos y una mal disimulada mirada... Y aquella "Gatita blanca" con que descubrimos en el teatro Cibils, allá por el año 1910, los primeros síntomas de esta enfermedad del teatro que, por suerte, no es mortal y nos acompaña todavía...

Entre recuerdos de infancia, relatos de grandes amigos mayores en la hora del café o de la cena cordial, recortes amontonados de nuestro archivo y documentos de la época, procuraremos hacer una crónica —y no una crítica— de aquella etapa de la vida escénica nacional. El teatro es siempre, en cada país, un hecho histórico, porque es la expresión de la cultura, de las pasiones, de la libertad, y, a veces, de la esclavitud. Y si es importante por las manifestaciones de teatro universal, que en obras e intérpretes puede aplaudir un pueblo, lo es también por la labor de sus escritores y sus comediantes.

El cuarto de siglo de la "belle époque", fueron veinticinco años felices para la vida teatral montevideana. Pasaron por sus salas los más grandes elencos europeos, y los hombres del país cimentaron la escena nacional buscando un destino en la literatura dramática con sus propios intérpretes, unidos todos en la conquista de escenarios, en las fuentes de trabajo y en las primeras luchas gremiales.

Si hubiéramos de hacer historia no podríamos dejar de tener un recuerdo para los primeros autores teatrales del país: Juan Francisco Martínez, designado después en 1808 "censor de teatro" por el gobernador Elío; el poeta Bartolomé Hidalgo que en la Casa de Comedias estrena "Sentimiento de un patricio"; Manuel Araúcho (1830); Joaquín Culebras (1831); Carlos Villademoros (1835); a los que siguieron los estrenos —según la documentada información de Walter Rela— de Francisco Xavier de Acha, Heraclio Fajardo, Pedro Pablo Bermúdez, Alejandro Magariños Cervantes, Antonio Díaz, José Cándido Bustamante, José Pedro Ramírez, y Eduardo Gordon que fue a mediados del siglo pasado uno de los comediógrafos nacionales más difundidos.

APARECE LA FAMILIA PODESTÁ

La familia Podestá, uruguayos unos y argentinos otros, fue en la penúltima década la base inicial de la escena teatral rioplatense. Bajo la lona del circo, entre payasos y malabaristas, surgió el teatro nacional. El sainete improvisado o el drama criollo —"Juan Moreira" fue el primer grito de protesta por una justicia mejor— con que comenzaban o finalizaban los espectáculos, fueron la cuna de los primeros actores y autores nacionales, en un trabajo orgánico, continuado, permanente.

Fue bajo esa lona que surgieron las primeras figuras de nuestra escena. El circo tuvo además de los Podestá, a dos familias uruguayas que, con sus caravanas de carros y carretas, recorrieron el Uruguay y la Argentina llevando un programa mixto de acróbatas y payasos, de dramas y comedias: la familia Anselmi, y la familia Queirolo. Cabe a esta última el honor de haber sido el primer elenco nacional rioplatense que, a principios de siglo, actuó en Europa y Norteamérica, gira que se prolongó durante varios años y donde los dramas de chiripá y facón provocaron la atención de otros públicos.

Pero entremos dentro de los límites de este trabajo, para referirnos a los episodios más destacados, ya que la crónica sería interminable si fuéramos a relatar cuanto ha ocurrido en los teatros del país.

ALLÁ POR 1890

Montevideo brindaba sus espectáculos a través de distintos escenarios. Las principales salas eran "Solís", "Cibils", Nuevo Politeama" en Colonia y Paraguay, "Teatro Oriental", en Mercedes y Andes, y teatro "San Felipe" que ocupaba la manzana del Palacio Taranco, hasta hace pocos años sede del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

Distintos circos cumplían sus temporadas a pocas cuadras del centro capitalino, siendo los lugares más utilizados la avenida 18 de Julio frente a la plaza Artola, donde el Gran Circo Sud Americano representó durante muchas noches la pantomima "Giuseppe Garibaldi en el Aspromonte".

Pablo Rafetto, uno de los animadores circenses de más tesonera actuación, con sus gimnastas, pantomimas, y animales amaestrados trabajaba generalmente en un predio de Río Negro y Canelones, lugar preferido también por el Gran Circo Oriental, mientras que el Circo Willians lo hacía en la calle Piedras frente al Hotel Nacional.

El Centro Catalá y Teatro Popular, ubicado este último en la Aguada y en la calle Goes, actual avenida Gral. Flores, fueron centros de actuaciones de distintos elencos y cuadros de aficionados, primeros pasos escénicos de Vittone, Fradiletti, Ramos "Cotorrita", unas veces en los circos que se levantaban en Bartolomé Mitre y Goes —hoy Blandengues y General Flores— o en Reducto e Isidoro de María, o en la esquina de Libres y Goes donde existiera la vieja quinta de los Aguirre, como muy bien lo evoca Juan Carlos Patrón en su reciente libro sobre la popular zona.

JOSÉ OXILIA, LA VOZ DE ORO DE LA ÉPOCA

El teatro Solís, que tres años antes había inaugurado, con gran pompa, su instalación eléctrica, brinda a nuestro público en 1890 un acontecimiento nacional: el triunfo del tenor compatriota José Oxilia, que a los veintinueve años, de regreso de Europa, canta la ópera "La Favorita" en una versión que provoca el entusiasmo de la crítica y del público, que al finalizar la función lo esperó a la salida, sacándolo en andas por el propileo. De los valores de este cantante, basta recordar la opinión del propio maestro Verdi, que lo llegó a considerar como uno de los mejores intérpretes de su "Otello". Pocos meses después, en una temporada realizada en el Nuevo Politeama, se anunciaba a grandes letras "un abono a ocho óperas en las que el gran Oxilia intervendrá en seis".

Ese mismo año pasó por nuestra capital una compañía lírica inglesa que se presentó con "El mikado", y el gran actor italiano Ermette Novelli, en dos temporadas, cumplidas en nuestro primer coliseo y en el Nuevo Politeama, con su gran repertorio de teatro trágico y sus tan comentados monólogos cómicos con que acostumbraba finalizar sus espectáculos. La temporada francesa estuvo a cargo de un elenco encabezado por dos grandes de la época: Coquelin y Félix Huguenet, con un repertorio que iba desde "Las preciosas ridículas" a "Felipe Derblay".

Además se aclamó a otro gran cantante, Francisco Tamagno, cuyas intervenciones agotaron varias veces las localidades, a doce pesos la platea. Y acotemos aquí, que mientras las localidades de los teatros montevideanos, su precio, en el término de ochenta años se ha multiplicado diez, veinte o treinta veces, el importe de la locomoción, de los diarios o de un café, se paga actualmente mil veces más. A los estudiosos corresponde analizar causas y efectos.

SE ESTRENA EN ITALIANO UNA OBRA NACIONAL

No olvidemos un hecho significativo, importante. Se estrena en nuestro primer coliseo, en lengua italiana, una obra nacional, por la compañía de Armando Falcone. Se titula "Honoria Blanchard" y revela a un comediógrafo moderno que tuvo amplia repercusión en el teatro rioplatense: Alfredo Duhau, oriundo de San José.

La obra fue estrenada en el Teatro Politeama, y la primera actriz del elenco, Adelaida Tessero, una de las grandes intérpretes de la época, fue la encargada de la traducción.

Fue Duhau una figura importante de las letras, que repite su éxito en el mismo escenario al año siguiente con "El duelo". Gran periodista, integró el personal de "La Razón", pasando después a "El Diario" de la vecina orilla. Radicado allí se dedica de lleno al teatro estrenando, siempre con éxito, una veintena de comedias que se destacaron por su fina crítica a las costumbres de la época y por la pureza del lenguaje. Alfredo Duhau falleció en nuestra capital, en el año 1938.

SURGE EN EL CIRCO OTRO AUTOR NACIONAL

Y como siempre, las carpas de los circos, en su trajinar por el interior de nuestro país y de la Argentina, llegaban varias veces al año hasta nuestra capital.

Al año siguiente, 1892, se incorpora a la historia de nuestro teatro Abdón Arozteguy, con su obra "Julián Giménez", que con "Juan Moreira" para a ser otro de los caballos de batalla del repertorio de los hermanos Podestá. Fue Arozteguy autor y periodista de agitada vida. Soldado a los diecisiete años en las filas de Timoteo Aparicio, al terminar la revolución emigró a la Argentina, de donde regresara más tarde, siendo electo diputado por el departamento de Canelones. Las contingencias políticas de aquellos años lo llevaron a cruzar el Plata muchas veces. Integró el personal de redacción de "El Pueblo", "El Diario" y "La Reacción", de Montevideo, estrenando después, siempre con los Podestá, los dramas "Heroísmo", "Ituzaingó", "Las hijas del virrey", y otras piezas cuyos títulos de por sí denotan la modalidad de este escritor, uno de los más representados por los elencos de circos de entonces. Según las estadísticas teatrales, "Julián Giménez" sobrepasó el millar de representaciones.

ELÍAS REGULES Y SAMUEL BLIXEN

En 1892 se inicia Elías Regules con "El entenao". Amante de la tradición gauchesca, el nombre de este poeta dramático se incorpora a la escena nacional con sucesivas obras que los Podestá agregan a su repertorio, como "Las vivezas de Juancito", una adaptación de "Martín Fierro", y "Los gauchitos", su mejor triunfo, obra que pasó del tinglado de la carpa al escenario del Solís. La actuación en el Nuevo Politeama de los Podestá cuenta en esa temporada con la presencia del famoso moreno Gabino Ezeiza, cuyas virtudes de payador señalan toda una época de la canción popular rioplatense.

Ese mismo año revela a uno de los comediógrafos nacionales más difundidos y más familiarizados con el éxito, Samuel Blixen, con su comedia en un acto "El cuento de tío Marcelo", que todavía hoy integra algunos programas. Samuel Blixen fue el crítico más prestigioso de su hora y uno de los que más influyeron con sus juicios en la vida teatral rioplatense. Su seudónimo de "Suplente" gozó de merecido renombre por su labor periodística en "El Siglo", "El Día" y "La Razón". A "El cuento de tío Marcelo" representado posteriormente como otras comedias suyas, en francés e italiano por elencos visitantes —no pasaba un elenco por la capital que no hiciera una de sus obras— debemos agregar sus comedias "Verano", "Invierno", "Otoño", "Primavera", "Frente a la muerte", "El violín mágico", "La muerte loca" y "Ajena", esta última estrenada anteriormente en el año 1893, en el teatro Solís, con el título de "El cumpleaños de Marta", interpretada por la compañía española de María Tubau.

OTRO ÉXITO NACIONAL: "JUAN SOLDAO", DE MORATORIO

Es en este año de 1893 que debemos señalar que los Podestá estrenan "Juan Soldao" de Orosmán Moratorio, cuya acción se ubica en nuestra campaña, grito de protesta en tono melodramático contra los fraudes electorales. La obra despertó vivo interés en las masas populares, y puede decirse que con "Cobarde" de Pérez Petit, estrenada al año siguiente, completa el ciclo de teatro criollo iniciado por "Juan Moreira" y cultivado por Arosteguy y Regules, al que puso broche final el escritor entrerriano Leguizamon con su "Calandria", que trajo una voz y un estilo nuevos, anunciando así el crepúsculo del pintoresco picadero.

Pero no olvidemos que ese mismo año 1893 pasaron por nuestra capital elencos extranjeros que, por su repertorio y la calidad de sus intér-

pretes, iban a gravitar en la vida de nuestro teatro como una lección: Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Gustavo Módena, Antonio Vico, y María Tubau, verdaderas cumbres del teatro francés, español e italiano. Temporadas todas, que se prolongaban semanas. La majestuosa araña del Teatro Solís se encendió por primera vez en uno de esos espectáculos. Y no faltando, como de costumbre, la habitual temporada de zarzuelas y sainetes españoles, en esta ocasión por la compañía de Avelino Aguirre y Carlota Millanes. ¿El repertorio? Todo lo heterogéneo que correspondía a la época: desde "La dama de las camelias" por la divina Sarah, a "Teresa Raquin" por Eleonora Duse, "El conde de Monte Cristo" por Gustavo Módena, "El dueño de las herrerías" por María Tubau, "El alcalde de Zalamea" por Vico, o "La toma de Castillejos por el general Prim" en la temporada de zarzuelas. Y las plateas a uno, dos o tres pesos, este último precio para la temporada de Sarah. Era el momento en que las batallas entre los asistentes a la cazuela y el paraíso de nuestros teatros, en su demostración de simpatías hacia los artistas preferidos, provocaban escándalos en la sala que se renovaban en cada intervalo y, sobre todo, al finalizar las funciones. Las grandes temporadas extranjeras provocaban lucidas reuniones sociales que comentaban detenidamente los cronistas de la época, y era costumbre asistir a los espectáculos con media hora de anticipación a fin de que las damas pudieran lucir sus "toilettes"...

PÉREZ PETIT, FAVARO, DE MARÍA

EN el año 1894, en que, como ya hemos dicho, se incorpora Víctor Pérez Petit a la dramaturgia nacional con su obra "Cobarde" y "Las tribulaciones de un criollo", ambas estrenadas por Podestá-Scotti, se aplaude también "Fausto criollo" de Benjamín Fernández y Medina, "Flor del pago" y "Polleras y chiripá" de Orosmán Moratorio, y comienza el auge del teatro por secciones, a treinta centésimos la entrada. El género chico nacional puede decirse que se inició entonces, y fue Antonio Podestá, actor y compositor de sencilla inspiración, quien creara la música de las obras, cuyos textos se debían a Moratorio, Regules, Félix Sáenz, Enrique De María o Ulises Favaro.

Por su capacidad y dedicación, señalemos la importancia que en el teatro rioplatense han tenido Enrique De María y Ulises Favaro. Enrique De María —nieto del historiador Isidoro De María e hijo del poeta y periodista Alcides De María— se inició en el mundo literario en la redacción de "El Fogón". Escribe con Favaro "Gauchos y galeras", "Salus corpus" y "Los lanzamientos", y estimulado por el éxito parte para Buenos Aires donde encuentra el camino para su vocación, estrenando con la compañía española de Rogelio Juárez o con los Podestá, obras chicas que alcanzaron rotundo suceso como "Ensalada criolla", "A vuelo de pájaro" y tantas otras, con música de los maestros Podestá, Reynoso o García Lalane. Fue uno de los autores más populares del teatro breve rioplatense de principios de siglo. Enrique De María falleció en Montevideo en mayo de 1943.

En cuanto a Ulises Favaro, debemos citarlo en forma especial. Periodista incisivo, comediógrafo popular, fue uno de los más auténticos hombres de teatro. La tónica de sus primeros triunfos en nuestro medio, lo llevó a Buenos Aires, capital que supo conquistar de inmediato con aquel don de simpatía que emanaba de su figura. Inteligente, bien enterado, dominante en las ruedas de cafés porque sabía alternar con las figuras importantes que cada noche integraban las tertulias... Así llegó a ocupar en poco tiempo la dirección del elenco de los Podestá y las de otros conjuntos en años posteriores. Ulises Favaro estaba siempre en todos los proyectos y combinaciones teatrales. Fue periodista satírico y mordaz, y después de estar al frente de la página teatral de "Última Hora", volvió a Montevideo, asumiendo con Ángel Méndez la dirección del diario "La Noche", dirigiendo también la compañía teatral "Rioplatense" durante muchos años. Cansado, enfermo, desilusionado, puso fin a su vida en mayo de 1924, en los mismos días que tres grandes figuras de la escena nacional —Parravicini, Casaux y Vittone— estaban representando con gran éxito producciones que llevaban su firma.

Pero Montevideo, entre conciertos de importancia en los que se estrenan una sinfonía del maestro Ribeiro, o "El fantasma" del maestro Sambucetti, recibe también la visita de Ermetti Novelli, cuyas interpretaciones de "Kean", "Otello", "El mercader de Venecia", "Papá Lebonnard", y "La bisbetica domata", causan admiración, la que se repite también frente a los recitales de canto del gran tenor vasco A. Aramburu

LLEGA "LA VERBENA DE LA PALOMA"

Y no dejemos el año 1894 sin recordar que en él se estrena "La verbena de la paloma" y nada menos que con su creador madrileño Julián Romea, uno de los grandes del género.

La popular zarzuela que aún hoy sigue siendo en su estilo una alta expresión, se representó durante muchas noches con el Teatro Solís desbordante, pasando después al Teatro San Felipe, donde Enrique Gil, otro intérprete del género chico español, siguió la zarzuela del maestro Bretón, que alternaba las carteleras con "La gran vía", "La marcha de Cádiz" y otras.

El éxito de "La verbena de la paloma", que nuestro público conoció a pocos meses de su estreno en Madrid, tuvo trascendencia tan popular, que la gente, aprovechando cualquier pretexto, en la calle y en los salones, aplicaba como un comentario o como un piropo sus frases más conocidas: "Julián, ¡qué «ties» madre!", "Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad...", "Ya lo sé, señá Rita..." o "Hay que comprimirse", "¿Dónde vas con mantón de manila?", "También la gente del pueblo tiene su corazoncito..."

A través de todas las épocas, las repercusiones de un éxito no tienen límite. Y durante muchos años, ninguna compañía de zarzuelas que pasó por Montevideo dejó de hacer la obra maestra de Bretón y Ricardo de la Vega.

SE INAUGURA EL TEATRO "STELLA D'ITALIA"... Y SE INCENDIA EL POLITEAMA

De la importancia que el teatro significaba en la vida nacional, recordemos que en el año 1895 Montevideo celebra la inauguración de una nueva sala, que, afortunadamente, aún sobrevive: el Teatro Stella D'Italia, inaugurado la noche del 29 de junio, y en cuya construcción invirtió veinte mil pesos la Sociedad de Socorros Mutuos "Stella D'Italia", edificio levantado sobre proyectos y dirección del arquitecto Luis Andreoni. Aunque la ciudad todavía se iluminaba a gas, el nuevo teatro lució guirnaldas de bombitas eléctricas. Esa noche, después de ejecutar la orquesta del Conservatorio "La Lira", el Himno Nacional y la Marcha Real Italiana, siguieron los discursos del caso, a cargo de los señores Destéffanis y Caviglia, completando el programa inaugural distintos números a cargo del cuadro lírico-dramático de la institución. Largo sería enumerar la historia de la popular sala del Cordón, ya que por su escenario desfilaron grandes elencos europeos y fue cuna, también, de muy importantes manifestaciones del teatro nacional, verdadero punto de partida de artistas y escritores uruguayos.

Pero la alegría de una nueva sala duró poco. El 6 de octubre, al finalizar un espectáculo circense, un pavoroso incendio se llevó el Nuevo Politeama.

Los grandes conjuntos extranjeros no dejaron de visitarnos, y ese mismo año fueron aplaudidos: la gran actriz italiana Tina Di Lorenzo ("La dama de las camelias", "Fedora", "Lucrezia Borgia", "Adriana Lecouvreur" y "Romeo y Julieta", pero que, en este elenco, por respetar la categoría de la gran diva, se anunciaba como "Julieta y Romeo"...); Flavio Andó, otro de los delirios de la temporada, por sus condiciones de comediante y su "asombrosa elegancia", según los cronistas sociales de la época. Acompañaba al divo italiano una extraordinaria actriz, Virginia Reiter ("El honor" de Suderman, "Fedora" y "Odette" de Sardou, "El romance de un joven pobre", "La dama de las camelias" y... "La tía de Carlos"). Rogelio Juárez y su compañía ligera hicieron el gasto del teatro español con un repertorio en que alternaron desde la zarzuela "El tambor de granaderos" a las comedias de Vital Aza, y algunas obras de autores nacionales, como Samuel Blixen, repertorio mixto que también brindara otro buen comediante español ligado posteriormente al teatro rioplatense: Mariano Galé.

Pero el gran éxito del año 1895 lo constituyó la presencia de Leopoldo Frégoli, el artista italiano creador del transformismo, llenando la escena durante tres horas con su sola presencia a través de distintos tipos. Fue una nueva modalidad, repetida posteriormente por Fátima Miris, ejercicio físico admirable pero sin significación artística, que tuvo en la "belle époque" un tendal de imitadores aunque, por suerte, un solo Frégoli.

Está demás decir que no faltó la anual temporada lírica de agosto, con cantantes de la categoría de Ercolari o De Marchi, cumpliéndose la habitual "gran gala" de la noche del 25, fiesta clásica del "bell canto" y de la sociedad montevideana, en esta ocasión con "La Gioconda". Los atuendos de las damas y de los caballeros de la sala para estas clásicas funciones eran ensayados con más anticipación y cuidado que los de la escena, al decir de la gente de entonces.

Y con una humorada de Samuel Blixen y el maestro Adolfo Errante, "Jauja", se cumplió, a beneficio del Ateneo, un ciclo de funciones a teatro desbordante, éxito determinado por un libro escrito con gracia e interpretado con brío por señoritas y jóvenes montevideanos. Manifestaciones artísticas de este estilo se repitieron posteriormente con frecuencia hasta las primeras décadas del presente siglo, una semi-

lla más de los posteriores "teatros independientes".

Los circos de Podestá-Scotti, Anselmi, y Queirolo, reiteraban sus visitas y con ellas la oportunidad para que nuestros autores Pérez Petit, Sáenz, De María, Cione, Moratorio y otros, estrenaran sus nuevos dramas y comedias.

Es así que en 1896 se representa con éxito "Julián Giménez" de Arósteguy, "Por la patria" de Moratorio, "A vuelo de pájaro" de De María con música del maestro Videgain, y "Aventuras" de Félix Sáenz con música de Antonio Podestá, esta última estrenada anteriormente en Paysandú. El movimiento teatral nacional estaba a cargo de los circos que ya citamos, o cuadros dramáticos en distintas zonas de la capital, siendo el que dirigía Enrique De María uno de los que gozaba de mayor prestigio. Fue entonces cuando se conoció un payaso que por su gracia y su habilidad logró la inmediata adhesión del público: Pippo. Surgió bajo la lona del Circo Oriental, de los hermanos Queirolo, que actuaba en la zona de Goes, o en calle Tacuarembó, o en el predio de Mercedes y Olimar. De esas pistas "lo sacaron" un día Ulises Favaro y De María con destino a Buenos Aires; y "Pippo" pasó a ser Luis Vittone, uno de los más populares actores rioplatenses, verdadero pionero del sainete nacional, género surgido como consecuencia del auge del género chico español y que legó verdaderas joyas en el género, piezas costumbristas que los mejores autores de la época, uruguayos y argentinos, habrían de prestigiar con sus firmas: Pacheco, García Velloso, Sánchez, Discépolo, Favaro, Novión y tantos otros.

EL ESTRENO DE "LA BOHÉME"

Ese mismo año 1896 el público montevideano aplaudió una nueva ópera que todavía hoy, en la era atómica, conmueve con su sencillo romanticismo: "La Bohéme" del maestro Giacomo Puccini. Y si de lírica hablamos, recordemos que mientras en la noche del 18 de julio canta el gran Tamagno "Guillermo Tell", pocos días después se oye por primera vez en Montevideo "Sansón y Dalila", realizándose también en el Teatro Solís, en la misma temporada, una función de "gran gala" en honor de su alteza real el duque de los Abruzzos. Y digamos de paso, como nota interesante, que en acto público realizado en nuestro primer coliseo, se entrega una noche al diputado Evaristo Ciganda un cuadro de Blanes, como reconocimiento a su gestión pública en favor del magisterio nacional. Con distinta fortuna, actuaron también en la capital las compañías italianas Itala Vitaliani, Alfredo De Sanctis, Genaro Módena, y Genaro Pantalena, que compartieron la atención del público con los conjuntos españoles de Clara Millanes y Mariano Galé.

Los conciertos del maestro Pérez Badía fueron durante muchos años una de los notas más serias de la vida musical nacional.

AQUELLOS BAILES DE CARNAVAL...

Y no olvidemos que los bailes de carnaval, los famosos "veglioni", tuvieron también en el teatro Solís su historia... Costumbre que se venía cumpliendo desde hacía varios lustros, cada año congregaban mayor concurrencia. Fue en muchas ocasiones la "gran nota" de nuestras carnestolendas, donde los lujosos disfraces o los clásicos dominós, ocultaban a una gran dama o a una vivaz "demi-mondaine" que, al ritmo de un vals o de una mazurka, vivían una soñada aventura estimulada por el champagne que corría en los palcos —y ante palcos...— o en el foyer del Solís. Fueron los "veglioni" con sus consecuencias naturales —bodas y separaciones conyugales— la gran fuente de los comentarios y de los chismes de la época. Recordamos siempre la expresión popular de uno de los viejos conserjes del gran teatro: "En aquellos bailes de carnaval encontrábamos siempre, al limpiar la sala, muchos objetos perdidos, pero nunca apareció un antifaz..." Signo del pudor y del recato con que ocultaban o disimulaban sus vidas las mujeres de fin de siglo.

PRESENCIA DE UNA GRAN ACTRIZ: MARÍA GUERRERO

1897 señala otros hechos importantes. Se presenta por primera vez la Compañía Dramática del Teatro Español de Madrid, encabezada por María Guerrero y Fernández Díaz de Mendoza. Ella gran actriz, y su esposo, a sus títulos de comediante agregaba su sello de nobleza de "Grande de España, Conde de Lalain y Balazote y Marqués de Fontanar". Nada más ni nada menos. Repertorio: "La niña boba", "Mancha que limpia", "Las de San Quintín", "El gran galeoto", "Don Juan Tenorio", "Locura de amor" y otras. El sillón de platea costaba $ 2.00 y sus abonos eran a quince funciones. Fue una gran temporada por la alta calidad de los espectáculos y por el carácter social que nuestra sociedad le dispensó. a tal punto, que puede decirse que por primera vez las familias de más prestigio ofrecieron comidas en honor a las figuras de un conjunto español, noche a noche, al terminar los espectáculos. El éxito de María Guerrero se repitió después cuantas veces nos visitara. María Guerrero conoció el fausto de la gloria muy merecidamente. También es cierto que no mereció la amargura de las salas vacías de sus últimos años, ni la ingratitud del público de España y de América de sus últimos días, después de haber luchado con tanto talento y honradez por la grandeza del teatro español.

El mismo año un gran trágico italiano conmovió nuevamente a Montevideo: Ermette Novelli, al decir de los críticos, "el más grande entre los grandes".

Y la gran temporada lírica trajo en su cuadro dos cantantes extraordinarios: De Lucía y Sanmarco. Temporada importante en que los uruguayos conocieron "Werther", y en que no nos resistimos a reproducir la siguiente anotación que figura en el borderaux del teatro Solís del día 25 de agosto en la que se iba a cantar, en gran función extraordinaria, "La Bohéme": "Nota: Esta función fué suspendida por orden superior, por asesinato del Presidente de la República D. Juan Idiarte Borda, a la salida del Te-Deum, por Avelino Arredondo, a las horas 2 y 50 p.m., de este día".

EL "CENTRO INTERNACIONAL", TRIBUNA DE PROTESTA

Es en ese año 1897 que el "Centro Internacional", ubicado en la calle Río Negro, llamado después "Ateneo Popular", realiza para su cuadro filodramático un concurso teatral. Después de las jornadas eliminatorias del jurado, tres obras se disputan el primer premio: "Desquite" de Eulogio T. Peyró, "Nobleza de esclavo" de Edmundo Bianchi, y "Ladrones!", que resultó la obra laureada y que llevaba la firma de Florencio Sánchez. Fue esa pieza, con "Los derechos de la salud", "Un buen negocio", "Marta Gruni" y "Puertas adentro", las únicas obras de Florencio que se estrenaron en Montevideo, ya que todas las otras lo fueron en Buenos Aires. El paso de Sánchez por el Centro Internacional fue destacado no solamente como autor, sino también como intérprete de su propia obra, y también como orador y conferencista. "Allí Florencio Sánchez —según Alberto Zum Felde— desengañado de la política tradicional y renegando de su nacionalismo, hizo una memorable noche profesión de fe anarquista; allí Roberto de las Carreras proclamó los derechos del amor libre; allí Ángel Falco, Armando Vasseur, Edmundo Bianchi, José Peyrot, López Campaña y otros, arrojaron sus bombas incendiarias sobre el conjunto de prejuicios, mentiras e iniquidades que formaban la monstruosa sociedad capitalista..."

APARECE EL GRAN FLORENCIO

En ese clima y en ese escenario, se inició la vida teatral del primer dramaturgo sudamericano: "Ladrones", boceto de pieza breve, que años después, en una nueva versión, se convirtió en "Canillita", al estrenarse en la ciudad de Rosario (República Argentina).

Al año siguiente —1898— los autores nacionales siguen produciendo. La crítica de época señala los estrenos de "María de la gloria" de Benjamín Fernández y Medina, y "Ensalada criolla", una "revista callejera" con música del maestro García Lalane, que tuvo amplia repercusión popular en ambas márgenes del Plata. Y otro periodista se incorpora a la fila de los autores nacionales, que tuvo después larga actuación en el ambiente teatral rioplatense como crítico, comediógrafo y director de conjuntos: Enrique Crosa. Conviene señalar el comienzo en el teatro de este escritor. En colaboración con el periodista Ernesto López Labandera estrenó "República", comedia satírica de carácter político, pieza que provocó la noche de su "première" un gran tumulto en la sala: el actor Félix Mesa, primera figura del elenco, encarnando a un funcionario policial, entró por el fondo de la platea, intentando detener a uno del público que, también era otro intérprete; los espectadores no lo reconocieron y considerando aquel acto como un atropello de la policía, la emprendieron a golpes e insultos con el actor. Esta incidencia determinó que el presidente de la república, Juan Lindolfo Cuestas, reclamara el libro original y de su propia mano suprimiera escenas y alusiones que pudieran determinar nuevas incidencias. ¡Ah, la censura...!

Y llegamos al fin del siglo pasado frente a una capital progresista con una vida teatral intensa, donde intérpretes y autores comienzan a encontrar un destino propio, mirando hacia esa Buenos Aires que lentamente iba acogiéndolos, para fortalecer un teatro nacional formado por dos pueblos tan estrechamente unidos. Autores e intérpretes que abandonaban la humilde carpa en que habían surgido, para buscar ubicación en los escenarios de los teatros de las capitales donde de tantas noches habían soñado, admirando y aplaudiendo desde un rincón del "paraíso" a las figuras estelares del teatro universal.

Clara Della Guardia, Guerrero-Díaz de Mendoza, Rogelio Juárez, los Podestá, la compañía

portuguesa de Lucinda Moraes, Félix Mesa, Roberto Gil, fueron quienes arrancaron los últimos aplausos del 99.

Y ENTRAMOS EN EL NOVECIENTOS

En el nuevo siglo, Montevideo teatral ofrece sus programas desde los escenarios de los teatros Solís, San Felipe, Cibils, Stella d'Italia, y el Casino Oriental ubicado en la calle Florida a pocos metros de Soriano, sala de variedades por donde desfilaban en un programa de music-hall, importantes atracciones que venían del Viejo Mundo: dúos de cantores, malabaristas, ilusionistas, las clásicas "chanteuses", canzonetistas... y conjuntos de pequeños animales amaestrados. Fue un género muy de moda entonces, que contó años más tarde con dos nuevos escenarios: el teatro Casino —actual cine-teatro Artigas— y el Royal Theatre, que antes fuera Teatro Odeón, en Bartolomé Mitre y Reconquista.

En el aspecto musical, un importante movimiento conquistaba día a día nuevos auditores, y recordemos en ese sentido, con justicia, a los grandes animadores que con tanta capacidad como sacrificio, crearon el clima musical del país: los maestros León Ribeiro desde "La Lira", Francisco Sambucetti desde el "Instituto Verdi" y la Sociedad "Beethoven" dirigida por el maestro Pérez Badía que tenía su sede en la calle Rondeau casi Colonia. Tres nombres con quienes el país tiene una larga deuda.

Los aficionados tenían sus humildes escenarios en el Centro Gallego, Centro Internacional, Centro Comercial de la Unión, "La Fraternal Unida" del camino Millán, Club Artesano de Peñarol, "La Comedia" de Paso Molino y otros, de donde salieron actrices y actores que más tarde gravitaron en la vida del teatro nacional.

ORFILIA RICO, NUEVA FIGURA DEL TEATRO NACIONAL

Los imprevistos en el teatro fueron siempre grandes oportunidades para la revelación de nuevas figuras. La enfermedad de una actriz brindó la ocasión a una joven de pocos años para que revelara condiciones que habían apuntado promisoriamente desde su infancia. Nacida en Montevideo, hija de una actriz española que se había radicado en nuestro país, Orfilia Rico vivió el teatro. El acierto de sus sucesivas creaciones la llevaron a ocupar un primer puesto en el momento de más auge del teatro rioplatense. Su éxito en "Pica-Pica" de Enrique De María, hizo que este autor la animara a trasladarse a Buenos Aires, vinculándose su nombre a los estrenos de los comediógrafos más prestigiosos, con sus interpretaciones de característica. Actriz genuinamente popular, sobria en la composición de sus tipos, de espontánea gracia, ganó un sitio de honor en la galería de las primeras figuras de nuestro teatro.

Y con el siglo, se aplaude con "Blancos y colorados" a Carlos María Pacheco, que pasaría a convertirse, en pocos años, en el primer sainetero de nuestra literatura dramática. Periodista y comediógrafo nacido en nuestro país, vivió casi toda su vida en Buenos Aires, donde después de hacer en el periodismo su escuela, encontró su verdadero derrotero en el género chico. Montevideo aplaudió sus sainetes "Los disfrazados", "Las romerías", "Música criolla", "La recoba", "El pan amargo" y varias decenas de títulos más, interpretados por los Podestá, Parravicini, Vittone-Pomar y otros conjuntos durante varias décadas.

El género chico español, con sus espectáculos de obras en un acto —se hacían cuatro secciones por noche a treinta centésimos— indicó un nuevo camino a nuestro teatro. Los primeros éxitos en Buenos Aires alcanzados por Trejo, Soria y García Velloso, interpretados por los elencos españoles del género, fueron lentamente formando el género chico nacional con sus propios autores y comediantes. Y el chulo español pasó a ser el compadrito, al que se fueron agregando el gallego, el "cocoliche", en una galería de tipos populares de la calle o el conventillo, con sus dramas sencillos, cuadros de la vida ciudadana en que no faltaba nunca la protesta social.

La compañía francesa de Madame Santhenay, el elenco de zarzuelas de Celia Delgado y José Maristany, la compañía italiana de Tina di Lorenzo y Flavio Andó, y la gran lírica que en esta ocasión contaba con un cantante prestigioso como Ghilardini, elencos todos cuyas temporadas tenían más de un mes de duración, contaron entonces con la adhesión de nuestro público.

UNA FUNCIÓN DE GALA SIN PRESIDENTE

Pero no terminemos la evocación de este 1900 sin reproducir un comentario de "El Siglo", referente a la gran función de gala del 25 de agosto, que denota un estilo del periodismo y de la vida nacional: "Cuando esta noche la concurrencia se ponga de pie para escuchar nuestro himno nacional, las mujeres con sus magníficas «toilettes» cubiertas de brillantes y los hombres bajo sus irrepochables fraques, todos tendrán un solo pensamiento identificados por una sola y grande aspiración: la felicidad, la paz y el engrandecimiento de la patria." Pero no nos resistimos a agregar algo más. El mismo diario, al día siguiente, decía que el espectáculo comenzó una hora después de lo anunciado esperando la presencia del presidente de la república Juan Lindolfo Cuestas que a último momento desistió de concurrir al mismo, debiendo ocupar su lugar en el palco de honor, junto a los ministros del Ejecutivo, el señor José Batlle y Ordóñez, presidente del Senado de la República. Es de suponer que los comentarios de esa noche, más que a los intérpretes de "Otello", se habrán referido a la política nacional, no solamente en el teatro, sino en el habitual buffet que en estas ocasiones las autoridades del Solís ofrecían a los poderes públicos e invitados oficiales.

El año 1901 nos trae la grata nueva de la reapertura del Teatro Politeama, sala popular por donde desfilarían distintos elencos, sobre todo nacionales, campo siempre propicio para la labor de nuestros autores. El nuevo Politeama estaba ubicado en Colonia y Paraguay, donde actualmente está el Ministerio de Hacienda. La vida de esta sala parecía marcada por un fatídico destino, ya que en el año 1919, como ocurriera a fines del siglo pasado, fue arrasado por otro voraz incendio.

Pasan en esta época por Montevideo los elencos de María Guerrero y Fernández Díaz de Mendoza, Clara della Guardia, Leopoldo Buron, y la compañía de comedias y zarzuelas de Bonifacio Pineda. Entre los autores nacionales, se vuelve a aplaudir a Samuel Blixen en su comedia "Invierno".

Una gran actriz italiana, que iba a vincularse más tarde con nuestro teatro, la señora Jacinta Pezzana, que se había aplaudido antes junto a Eleonora Duse, arranca cálidos juicios de nuestros críticos con sus interpretaciones de "Magda" de Suderman, y "Teresa Raquin" de Zola.

La presencia del socialista italiano Pietro Gori sacudió la platea de nuestro coliseo con su encendida palabra. Esa misma sala gozó de los gorjeos de la más grande cantante de la época, la gran María Barrientos, en una temporada lírica de un mes de duración en que se cantaron desde "La sonámbula" hasta "Lakmé" y "Los Hugonotes". El público llenaba las salas de la capital y de los circos que, casi permanentemente, con sus acróbatas y dramas criollos, se repetían en las proximidades del centro.

APARECE UN ENEMIGO DEL TEATRO

Pero el pequeño enemigo del teatro que había aparecido en otras capitales empezaba a hacerse sentir, esporádicamente, también en Montevideo. Ya los teatros no funcionaban permanentemente como tales. Dentro de las programaciones normales, cada vez con más frecuencia, empezaban a ofrecerse también funciones de "biógrafo"... Así vemos que el Teatro San Felipe en 1902 anuncia en la prensa "Gran Cinematógrafo Universal", con "Los funerales de la reina Victoria" y "El casamiento de la reina Guillermina de Holanda" en colores, y "Cristo caminando sobre las aguas" según la misma prensa, "de un efecto grandioso".

La gran actriz francesa Madame Réjane, en su temporada con "Zazá", "Madame Sans Gêne", "La parisienne" y "La dama de las camelias" señala un nuevo y gran estilo de intérprete en contraste con la opereta italiana —"Bocaccio" y "La fille de Madame Angot"—, que la compañía Cyro Sconamiglio, con su tono picaresco, parecía alarmar... y divertir a nuestro público.

Pasan también en esos meses las compañías de Teresa Mariani y de Andrés Cordero, actor español este último que durante muchos años consecutivos sacudiera la fibra religiosa de los montevideanos con sus veristas y habituales representaciones en Semana Santa de "La vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo".

Fue además un año importante para la escena lírica porque se oyó por primera vez "Don Juan" de Mozart, y porque actuaron cantantes de la talla del tenor Anselmi y de la soprano Darclée, y la revelación de un nuevo barítono que no tardaría en convertirse en la primera figura mundial en su género: Titta Ruffo.

La vida teatral cobraba cada año más intensidad. En 1903 el teatro señala hechos muy importantes.

Comencemos por decir que se inicia la construcción del teatro Urquiza —actual sala del Sodre— proyectada por el arquitecto Horacio Acosta y Lara y construida por el arquitecto general Guillermo West, propiedad de Justo Gualberto de Urquiza.

Antoine y su Teatro Libre, con la escuela de su naturalismo, trae al Río de la Plata una nueva tendencia que discuten apasionadamente los críticos y escritores, teoría que lentamente comenzaría a encontrar eco en nuestras latitudes.

PRIMER GRAN TRIUNFO DE FLORENCIO

Se estrena en Buenos Aires "M'hijo el dotor" de Florencio Sánchez, marcando esa obra una nueva etapa del teatro rioplatense. Una crítica entusiasta y un gran éxito de público,

abre un nuevo camino para nuestra escena. Meses después la obra llega a Montevideo y, en el teatro Solís, Gerónimo Podestá la ofrece a nuestro público la noche del 14 de octubre, repitiéndose el entusiasmo también en nuestra capital. La gente de teatro de ambas márgenes, se siente fortalecida ante la adhesión que intérpretes y comediógrafos nacionales reciben —¡al fin!— del público y de la crítica. En medio de este clima, se forma en Montevideo la sociedad de autores teatrales denominada "Fomento del Teatro Uruguayo", cuya comisión directiva se constituyó así: presidente, José Enrique Rodó; vices, Samuel Blixen y Washington Bermúdez; secretario, Enrique Crosa; tesorero, Arturo Giménez Pastor, y vocales, Eduardo Ferreira, maestro Tomás Giribaldi, Enrique Kubly y Arteaga, Enrique De María, Emilio Frugoni, Guzmán Papini y Zaz, Enrique Queirolo y los maestros Antonio Reynoso y Vicente Miraglia. Para el primer espectáculo patrocinado por la entidad se eligió la obra histórica "Artigas", habiendo interpretado a nuestro héroe una prestigiosa figura del teatro español, el primer actor Manuel Díaz de la Haza.

La temporada lírica de ese año fue memorable, con un cuadro de cantantes excepcional: Caruso, Gilardoni, De Luca, Zeñalello, y en el atril la presencia de un director que por extraordinarias condiciones artísticas y su conducta ciudadana se iba a convertir en uno de los grandes del siglo: el maestro Arturo Toscanini.

SE LEVANTA APARICIO SARAVIA

El estallido revolucionario dirigido por Aparicio Saravia contra el gobierno constitucional del presidente Batlle y Ordóñez, que estallara el primer día del año siguiente —1904— no alteró la fisonomía de la capital. El pueblo, acaso por querer olvidar las angustias que lo tocaban tan de cerca, buscaba en los espectáculos unas horas de olvido y los teatros Solís, Cibils, San Felipe, Politeama, Casino Oriental —que más tarde pasará a ser el Teatro Nacional y Odeón, que no tardará en transformarse en Royal Theatre— renovaban constantemente sus programas con nuevos elencos y atracciones.

Los conjuntos de Clara Della Guardia, de Ermette Zacconi, y Ermette Novelli actúan durante tres y hasta cuatro semanas y pasan del Solís al Politeama, y en un momento determinado los dos grandes del teatro italiano actúan al mismo tiempo ante salas desbordantes. Novelli estrena en su lengua una obra de autor uruguayo, "El enemigo", de Andrés Demarchi, que poco después representaría ante el público argentino en el teatro Opera de Buenos Aires. Los ecos de los nuevos triunfos de Florencio Sánchez con "La gringa", "La pobre gente" y "Cédulas de San Juan", estrenadas en la capital porteña, merecen extensos comentarios periodísticos en la prensa montevideana. En el teatro Odeón, la compañía de Enrique Gil intercala en su repertorio de género chico español, las obras de autores nacionales "Ensalada criolla" de De María, "Casos y cosas" de Favaro y Alfredo Varzi, y otras de Enrique Queirolo y Otto Miguel Cione.

La gran temporada lírica de todos los años se cumplió como siempre, y aunque las autoridades oficiales, por las circunstancias mencionadas, no asistieron como era costumbre, el nivel artístico fue de primera categoría. Basta con mencionar los nombres de Toscanini, Rosina Storchio, Farnetti, Garbin, Borgatti, Sanmarco y recordar que se efectuó ese año la primera representación ante nuestro público de "Madame Butterfly", y que la visita a Montevideo del maestro Saint Saens señaló otra alta expresión musical de categoría.

Una temporada francesa de pochades y comedias realizada en el teatro Cibils, puso la nota de buen humor y picardía con el repertorio del Palais Royal de París de las obras de Feydeau, Gavault y Bissón, comedias que entonces escandalizaron, las mismas que hoy festejan nuestras familias.

El atentado contra el presidente Batlle, la muerte de Saravia y la paz de Aceguá que puso fin a la revolución, fueron acontecimientos que conmovieron al pueblo y por varias semanas, alejaron al público de los espectáculos. Recuperada la tranquilidad, volvió a volcarse a los teatros, en un año en que, además, habían pasado por nuestros escenarios Loie Fuller con su conjunto de danzas fantásticas, la compañía del teatro Lara de Madrid, y distintos elencos rioplatenses que, año a año, iban ganando posiciones, difundiendo los primeros éxitos de Sánchez, Granada, García Velloso, Lafferrére, Sánchez Gardel, Pérez Petit, Soria, Payró y otros comediógrafos que acaparaban las carteleras porteñas.

Como nota interesante y curiosa queremos recordar que el 2 de julio de 1905 se realizó en el teatro Solís un gran homenaje a Melchor Pacheco y Obes, cuyo programa estaba dividido en tres partes: un acto musical con la intervención de Agar Fálleri, P. Baridon, L. Sambucetti y M. Mortet; una demostración de esgrima dirigida por el profesor Nicolás Revello, y un acto de oratoria con la participación del poeta Leoncio Lasso de la Vega y de los doctores Carlos Travieso, Samuel Blixen, Daniel Martínez Vigil, Pedro Manini Ríos y Ubaldo Ramón Guerra.

Fue el citado año de intensa actividad teatral. Desfilaron por nuestra capital la compañía italiana Bolognesi-Pirovano, y en distintas temporadas líricas se contó con la presencia nuevamente de María Barrientos, Rosina Storchio, Anselmi, Toscanini y el gran compositor italiano Giacomo Puccini, que asistió a las representaciones de "Tosca" y "Manón Lescaut". "L'amica" del maestro Mascagni fue una novedad, así como "Loreley" del maestro Catalani y "Romeo y Julieta" de Gounod.

SARAH BERNHARDT INAUGURA EL TEATRO URQUIZA

El 5 de setiembre de 1905 se inaugura el teatro Urquiza, correspondiendo el honor a la gran Sarah Bernhardt, que lo hizo en una velada memorable con la obra de Sardou "La sorcière". Como primer actor venía De Max, y la temporada que comprendía cinco funciones —el abono a la platea para los cinco espectáculos costaba veinte pesos— fue interrumpida dos días para ceder el escenario a otro elenco francés encabezado por el gran Cocquelin, con su extraordinaria creación de "Cyrano de Bergerac", el poema de Edmundo Rostand, que la misma noche interpretaba en español, en el teatro Cibils, el primer actor Emilio Thuiller y su conjunto del teatro Princesa de Madrid.

La apertura del teatro Urquiza brindó a la capital una sala importante y su programación, superó, muchas veces, la de nuestro primer coliseo. A Sarah Bernhardt y Cocquelin, siguieron Gustavo Salvini con sus creaciones de "Tartufo" y "El rey Lear", elencos franceses e italianos de operetas con los sucesos del género, como "La poupée", "La belle Helene", "La fille de Madame Angot", etc.

El célebre payaso Frank Brown y su esposa, Rosita del Plata, con su circo, en el Politeama cumplió otro de sus afortunados espectáculos, y en el mismo teatro la compañía de zarzuelas y sainetes españoles de Félix Mesa reeditó éxitos anteriores, así como la transformista Fátima Miris, quien siguiendo la escuela de Frégoli, interesó vivamente a nuestro público.

Los triunfos en Buenos Aires de Florencio Sánchez con sus obras "Barranca abajo", "En familia" y "Los muertos" repercutieron inmediatamente en nuestro medio. La compañía de Enrique Arellano y Ángela Tesada —una actriz nuestra de gran temperamento y personalidad, estrechamente ligada a la historia del teatro del país— difundieron en Montevideo desde el Cibils y el Politeama, los grandes éxitos bonaerenses y las nuevas obras que nuestros autores iban produciendo y que llevaban la firma de Pérez Petit, Crosa, Cione y otros.

Fue entonces que dentro del programa de variedades del Casino Oriental se presentó el dúo "Negri-Appiani" que con sus canciones populares e imitaciones, durante muchos años contó con la simpatía de los montevideanos.

Y con la ya casi permanente actuación de Montefusco en el teatro Odeón, y algunas temporadas de teatro picaresco del elenco "Royal Theatre" en el teatro San Felipe que llegaron a merecer, algunas noches, multas "de hasta veinticinco pesos, por atentados a la moral", pasemos a evocar algunos acontecimientos del siguiente año 1906.

El teatro de "género libre" a través de compañías españolas y francesas se había convertido en nuevo filón para nuestros empresarios, y mientras nuestras damas brillaban por su ausencia, los "caballeros" se las arreglaban para estar al día con el género picaresco. "Florelle et Patapón" y "Las píldoras de Hércules", divirtieron muchas noches en el Solís y en el Urquiza, las mismas salas que días después iban a ocupar María Guerrero, Suzanne Després con Cora Laparcería, y el poeta Jacques Richepin, José Vico, Adelaida Ristori, la compañía Miguel Muñoz-Concepción Olona... o las operetas francesas de Madame Courtenay, así también como una recordada actuación de un conjunto del mismo género procedente de la capital alemana.

Fue este mismo año que se estrenó una ópera en un acto titulada "Alda", del compositor nacional Rodríguez Socas, y que la escena lírica volvió a contar en el atril con el maestro Toscanini y grandes versiones de óperas wagnerianas.

Emilio Sagi Barba y Luisa Vela, con su compañía de zarzuelas y operetas, y Carlos Salvany con las tiples Irma Gasperis y Pilar Mardorell, pusieron la nota típica de un género teatral que durante tantos años contó con las preferencias de los espectadores.

LLEGA A MONTEVIDEO "LA BELLA OTERO"

Pero también pasó en el año 1906 por el escenario del Urquiza la famosa "bella Otero". Los amores principescos, su comentada belleza que exponía con audacia, la leyenda de aventuras que decoraban su vida, provocaron en nuestro público inusitado interés. "Suplente", el

gran crítico de la época, termina así la crónica de su debut: "Quien no haya visto anoche a «La Bella Otero», vaya hoy. Como artista y como mujer, produce una profunda impresión estética, con la cual conviene aumentar el tesoro de los grandes recuerdos..."

No terminemos el año sin recordar que en Buenos Aires se realizó el Concurso Labardén, auspiciado por el conservatorio del mismo nombre, y para el que los autores rioplatenses debían escribir sus obras con títulos impuestos por sorteo. El fallo, que fue largamente protestado, consagró a Otto Miguel Cione por su obra "Presente griego", como primer premio; "Ganador y placé" de Arturo Giménez Pastor en segundo lugar, y "Fuego fatuo" de García Velloso, en tercer término. Sánchez, Pérez Petit, Pacheco, Queirolo, Novión, Maturana, Pico, Sánchez Gardell y tantos otros de importante labor en el teatro rioplatense, no figuraron con sus obras en el marcador. A través de los años, los concursos siguen siendo... concursos

AUGE DE LOS AUTORES NACIONALES

Montevideo se había convertido teatralmente en una plaza fuerte, como lo señala la importancia de los elencos extranjeros que nos visitaban anualmente. Y el teatro nacional, día a día, conquistaba nuevos escenarios en ambas márgenes del Plata. "Los disfrazados" de Carlos María Pacheco pasó a ser en el teatro por secciones un éxito merecido, ya que afirmaba las posibilidades de un género que en autores e intérpretes iba a brindar muchos triunfos.

Fue 1907, en nuestra capital, un gran año para Florencio Sánchez. Sus obras "Barranca abajo", "Nuestros hijos" y "Los muertos", a través de Pablo Podestá y Arellano Tesada, consagraron la personalidad del gran dramaturgo a punto de que uno de los grandes del teatro español, el gran actor José Tallaví, con María Gámez y Manuel Díaz de la Haza en su conjunto, estrenaron en el teatro Solís "Los derechos de la salud", que calificara "Suplente" como "un drama formidable como el choque de dos acorazados".

Víctor Pérez Petit, dramaturgo que estaba familiarizado con el éxito, se hizo aplaudir con "La rondalla", —una de sus obras más difundidas durante muchos años— y "El esclavo rey". Javier de Viana se incorpora a la literatura teatral con "La dotora", estrenada por los Podestá, a la que seguirían años después "Los chingolos", "El truco", "Puro campo" y otras; pero su mayor éxito lo constituyó "Pial de volcao", con música del maestro Francisco Payá, estrenada por Parravicini siete años después. También Orosmán Moratorio (hijo) estrena en 1907 su primera comedia, titulada "La jaula", a la que seguirían posteriormente "El hijo del otro", "Dulce calma", "Sol de otoño" y "La otra Magdalena".

Ulises Favaro con "El panete" descubre en Buenos Aires a Florencio Parravicini, y Eduardo Facio Hebequer, en colaboración con Moratorio estrena "El señor Guillot" y más tarde, con su sola firma, "Bajo el ombú", "El decir de las flores", "Los mansos", "El rancho de las violetas"... Facio Hebequer fue otro de los comediógrafos uruguayos que marcharon un día a Buenos Aires y no regresaron más.

NOCHES DEL POLO BAMBA

Noches felices de los comediógrafos nacionales, cuando después de los estrenos hacían comentarios y discutían en las mesas del Polo Bamba, bajo la égida de Severino San Román, dueño generoso y autor de "El chimpancé hoy amapola". En sus mesas se congregaba la bohemia intelectual, con muchos libros bajo el brazo, que se esgrimían en los debates sobre las distintas teorías filosóficas y políticas que se agitaban entonces. Allí estaban, noche a noche, Florencio Sánchez —cuando ya venía de visita a nuestra capital— Ángel Falco, Edmundo Bianchi, Alberto Lasplaces, Ernesto Herrera, José Pedro Bellán, Emilio Frugoni, Lasso de la Vega, Fernández Ríos, Antuña.

Guillermo Battaglia entusiasma a nuestro público afecto al teatro nacional con sus vigorosas interpretaciones de las obras de Sánchez, Maturana, García Velloso, autores que alternan en su repertorio con Bracco, Shakespeare, Guimerá y Rusiñol.

Giovanni Grasso y Mimí Aguglia trajeron ese año una fuerte expresión del teatro dialectal italiano, elenco éste que repitió el suceso en Salto y Paysandú, ciudades que con frecuencia recibían la visita de las compañías importantes que trabajaban en Montevideo, hechos que, desgraciadamente, ya no se repiten... Coquelin, —pero "el otro", como lo llamaban al hermano del creador de Cyrano— explotó su ilustre apellido con una actuación regular, pero los montevideanos se conmovieron ese mismo año con dos intérpretes excepcionales: Eleonora Duse, que se presentó con "Magda" en el Urquiza, y Enrique Borrás, otro de los grandes españoles que actuó también en la misma sala.

Un éxito de Ulises Favaro en el Politeama con su obra "Al hipódromo", otra larga temporada en ese escenario de Sagí Barba y Luisa Vela con zarzuelas y operetas, y las cien representaciones de "La gatita blanca" por la compañía Salvany en el Cibils, dan el panorama anual, sin olvidar la compañía de Lorenzo Valero, el ring que se levantaba en el Casino Oriental para los grandes matches de box o lucha romana, y la apertura de una nueva sala, el "Teatro Comedia, en la zona del Paso Molino, en la calle Pública esquina Aurora, a una cuadra del puente de Paso Molino" —según se anunciaba en la prensa— pequeño local de donde habrían de salir los conjuntos de aficionados, actrices y actores que se incorporarían más tarde, por sus méritos, a la farándula rioplatense.

Y así llegamos a los dos últimos años de la primera década. La vida teatral de la capital es cada vez más intensa, a través de los escenarios de los teatros Solís, Urquiza, Politeama, Cibils, San Felipe, Coliseo Florida, Stella d'Italia, Casino, Marconi, Nacional, Royal... En los diarios, ya empiezan a figurar las carteleras con los programas de los primeros cines: Parlante, Ideal, Mundial, Instituto Verdi, Buckingan, Sucursal Ideal.

UN CONCURSO QUE TUVO RESONANCIA

El teatro nacional sigue conquistando público. Enrique Arellano, buen actor que tuvo especial preocupación por estimular a los autores del país, junto con Lina Estévez y Ángela Tesada, cumplió distintas actuaciones en el Solís, Nacional, Cibils y Coliseo Florida con obras de nuestros comediógrafos, y las comedias que habían sido premiadas en un concurso, cuyo jurado integraban José Enrique Rodó, Samuel Blixen y Víctor Pérez Petit, con los siguientes galardones: Primer premio, "El credo" de Ismael Cortinas; segundo premio "Cabecita loca" de Luis Scarzolo Travieso, y en tercer lugar, "Pobre hombre" de Nicasio Bahrens. Los señores Cortinas y Scarzolo Travieso repitieron la suerte en el teatro en los años sucesivos, y quedan de ellos un importante aporte a nuestra literatura dramática. "Farsa cruel", "Renée Masón". "La rosa natural", "Fuego sagrado" y "Cosas de América" de Cortinas, fueron aplaudidas en ambas márgenes del Plata. La pasión de la vida política que llevó a este comediógrafo a las más altas esferas del gobierno, privó al teatro de un escritor que pudo haber brindado mejores muestras de su talento. En cuanto a Scarzolo Travieso, como crítico y como autor, cultivó con acierto la comedia, y "Guerra de verano" "Como las olas", "Montiel de las flores" y "Prisma", fueron aplaudidas en distintas temporadas.

El nombre de Pérez Petit no faltó, con sus estrenos de "El esclavo rey" y "Yorick", así como tampoco el de Otto Miguel Cione que, con "El arlequín", su mayor éxito, se convirtió en el caballo de batalla de los primeros actores de la época Pablo Podestá, Arellano y Battaglia, cuyas vigorosas interpretaciones fueron fuente de inspiración para los más destacados aficionados de entonces, como Carlos Brussa y Heraclio Sena.

BELLÁN PROTESTA Y FLORENCIO A LA COMISARÍA

En todas las épocas los autores teatrales tuvieron exigencias, y es así como entonces, ante los cortes que a su obra había realizado el señor Arellano, un joven escritor, José Pedro Bellán, retiró su primera pieza teatral titulada "Amor" en vísperas de su estreno en el teatro Solís, para entregársela a la compañía Mateu que actuaba en ese momento en el Stella D'Italia.

Pero en la misma temporada de Arellano en el Solís, ocurrió otro episodio digno de mencionar. Ante una solicitud de Florencio al actor Arellano para que no estrenara su obra "Nuestros hijos" que estaba anunciada, prometiéndole en su lugar la obra "Marta Gruni", el actor y el empresario no respetaron el pedido del gran dramaturgo, quien envió una carta a los diarios en que decía: "Yo, dueño de esa obra y ojalá pudiera decir lo mismo de sus compañeras, sacrificadas a la avaricia de cómicos y empresarios que se han enriquecido con mis éxitos y mi miseria, yo, Florencio Sánchez, el decente autor, ordeno y dispongo que no estrene una obra mía en el Solís y es como si no hablara nadie". La empresa alegaba que Sánchez había cobrado los derechos y éste contesta, a su vez, que todo lo que había recibido eran sesenta y cinco pesos del señor Arellano por la utilización de todo su repertorio. "Nuestros hijos" subió a escena, y esa noche Sánchez, desde un palco, hizo oír su protesta, que fue contestada por la primera actriz. El escándalo fue mayúsculo, y Florencio fue sacado del teatro por la policía y remitido.

¿Quién iba a decir al gran Florencio que en el hall de ese mismo teatro, en el devenir del tiempo, se le iba a honrar con un busto suyo?

Samuel Blixen —"Suplente"— escritor, crítico y comediógrafo cuya intensa actividad e inteligencia tanto habían pesado en la vida teatral rioplatense, fallece en plena madurez, a los cuarenta y dos años, el 22 de mayo de 1909.

También perdió Montevideo en esos años el teatro San Felipe, en una de cuyas últimas funciones, al celebrar su beneficio la tiple Irma Gásperis, de gran popularidad, al aparecer una noche en escena, fue tal la cantidad de objetos que arrojaron al escenario —flores, bolsas de bombones y caramelos, abanicos, palomas, estuches y cajitas— que el resto del elenco huyó del escenario.

Los conjuntos extranjeros estuvieron representados por las compañías de Guerrero-Díaz de Mendoza, Clara Della Guardia, Ermette Novelli, Lambert-Silvain, Suzanne Després, Emma Gramática, Ruggero Ruggeri-Lyda Borelli, Leo Orlandini, Madame Gabrielle Rejanne, Serrador-Mari, Rosario Pino, Emilio Thuiller, Pedro Codina, Rogelio Juárez, Ettore Vitalle, Sagi-Barba, Gabina de la Muela y Charles le Bargy. Este último que era el "gran actor elegante del teatro francés de ese momento", al igual que la presencia de Lyda Borelli, no solamente sirvieron para grandes noches artísticas, sino también para traer los últimos gritos de las modas europeas, que damas y caballeros montevideanos no tardaron en imitar.

APARECE LA CENSURA

La Liga de la Censura Católica intentó varias arremetidas contra distintas temporadas y obras —"Salomé", "El marqués de Priola", "Casa de muñeca", "La marcha nupcial"— pero los críticos teatrales, unidos, impidieron los propósitos de la agrupación que, sin quererlo, favorecieron el éxito de muchas comedias. Eran entonces los críticos Emilio Frugoni (El Día), Eduardo Rodríguez Larreta y Luis Scarzolo Travieso (El Siglo), Julián Nogueira (El Tiempo), Lorenzo Thevenin (La Razón), Ismael Cortinas y Enrique Crosa (La Tribuna Popular), Gastón Plaucia (La Democracia), Juan P. Lavagnini (El Liberal), Arturo Pozzilli (L'Italia del Plata), y Elzear Giuffra (El Telégrafo.)

Y si hemos de referirnos a las temporadas líricas del Solís y del Urquiza, volveremos a repetir los nombres de Titta Ruffo, el tenor Bonci, el bajo Mansuetto y otros grandes del género. Fueron los mismos años en que nuestro público se emocionó frente a la presencia de los novelistas Anatole France y Vicente Blasco Ibáñez, y del vibrante orador socialista Enrique Ferri. Años en que no faltaron las permanentes temporadas de Ramos "Cotorrita" en el Royal con su "Conde de Chimi Churria", y Montefusco en el Stella d'Italia con su pintoresco repertorio de óperas, operetas, dramas y comedias. Fue también el instante en que —setiembre de 1909— Florencio Sánchez, lograda —¡al fin!— la prometida beca, partió para el Viejo Mundo en el "Príncipe de Udine", calurosamente despedido por amigos y admiradores. ¡Cuántas ilusiones habían puesto en este viaje el gran bohemio y su pueblo!

Y con "El derrumbe" de Vicente Martínez Cuitiño, y "La ciega" de Aurelio del Hebrón, seudónimo que ocultaba a Alberto Zum Felde, dos importantes escritores nacidos en el país quedaron incorporados al teatro rioplatense, cuyos nombres, a través de su obra posterior, habrán de mencionarse muchas veces.

Los grandes festejos del centenario de la independencia argentina, hicieron del año 1910 una fecha importante para la vida escénica rioplatense. La categoría de los elencos europeos venidos y la importancia cada vez mayor que iba tomando el teatro autóctono, brindaron especial significación a las distintas temporadas cumplidas en nuestra capital, que desde ese año contaba con una nueva sala: el teatro 18 de Julio, que durante casi medio siglo gozó de las preferencias de nuestro público.

HERRERITA

Es en estos primeros años de la segunda década, que los espectadores se emocionan con los versos de Eduardo Marquina de "En Flandes se ha puesto el sol" a través de la voz de María Guerrero; cuando una noche se aplaude en el Solís "San Francisco de Asís" del maestro Luis Sambucetti, con letra de Benjamín Fernández y Medina; cuando los elencos encabezados por Pablo Podestá, Vittone-Pomar, Blanca Podestá y Florencio Parravicini, ocupan nuestros mejores escenarios alternando con los grandes elencos extranjeros; cuando Arellano-Tesada revelan dos dramaturgos uruguayos de distinta significación pero de importante labor, cómo Ernesto Herrera ("El estanque" en 1910, y "El león ciego" en 1911, que debe considerarse como la obra fundamental de nuestra dramaturgia) y Edmundo Bianchi ("La quiebra" y "Orgullo e pobre") escritores, ambos, surgidos de los centros anarquistas, siempre activos en las campañas doctrinarias que contribuyeron a tantas conquistas sociales. Fue también el elenco de Arellano quien estrenó las primeras obras de Alberto Lasplaces, ("El despertar"), de Ovidio Fernández Ríos ("Los gatos" y "El fracaso"), de Vicente Salaverry ("La mala vida"), y de Orosmán Moratorio ("Dulce calma").

Y es entonces que nuestros escenarios sirvieron para las conferencias que, a su paso por Montevideo, brindaron Madame Catulle Mendes y Victor Margueritte, y en que la oratoria de Jean Jaurés arrebata a nuestra juventud socialista con los temas de sus dos conferencias: "Las tres corrientes de la Revolución Francesa" y "Tradición y revolución".

La presencia del maestro Pietro Mascagni otorgó especial interés a la temporada lírica de nuestro primer coliseo con sus óperas "Iris", "Isabeau" y "Cavallería rusticana", mientras Titta Ruffo volvía a repetir sus virtudes de gran "divo" en el Urquiza, y Enrique Borrás y José Tallaví enseñaban una vez más el repertorio español que se adaptaba mejor a sus temperamentos ("El místico", "Tierra baja", "Juan José").

Otro gran actor francés se aplaude en Montevideo: Lucien Guitry quien, al igual que el conjunto galo de Marthe Regnier, contaron no solamente con la larga lista de abonados que era costumbre difundir en extensas columnas periodísticas, sino también con los elogios de nuestros críticos.

En los últimos meses de 1910 —7 de noviembre— una noticia telegráfica sacudió al teatro rioplatense y al alma popular: la muerte, en Milán, de Florencio Sánchez. Páginas enteras en los diarios de Montevideo y Buenos Aires, conferencias, homenajes... Sus obras en todos los teatros y en numerosas ediciones.

LOS AUTORES SE AGREMIAN

La explotación que se hacía del trabajo de los autores, quienes se veían obligados a vender sus obras por pocos pesos, que cobraban tarde o nunca, y la angustia de tantos sometida a la avaricia de unos pocos, determinó un movimiento gremial al que no fueron ajenas, sin quererlo, la vida y la muerte de Florencio, movimiento que trajo en el año 1911 la consagración de la aspiración de la Sociedad Argentina de Autores de la obligación de todos los conjuntos de abonar el 10% de las entradas por concepto de derechos de autor. La medida también repercutió en nuestro país y es así como el 1º de julio del mismo año, se constituye en el Círculo de la Prensa la «Sociedad Uruguaya de Autores», con la presencia de los comediógrafos Otto Miguel Cione, Edmundo Bianchi, Ismael Cortinas, Víctor Pérez Petit, Enrique Crosa, Orosmán Moratorio, Ernesto Herrera, Carlos M. Cantú, Ovidio Fernández Ríos, Enrique De María, Félix Sáenz, Luis Bertrán, Vicente Salaverry, María Eugenia Vaz Ferreira, Ramón Vázquez, Faustino Teysera, Santiago Dallegri, Alfredo Varzi, Esther Parodi Uriarte, José P. Montero Bustamante y Fermín Rojas, que eran los autores del país que ocupaban reiteradamente las carteleras de nuestras salas, ya que otros compatriotas estaban radicados en Buenos Aires.

LAS NOCHES DEL CASINO Y DEL ROYAL

Hay otro aspecto de la vida teatral montevideana al que no podemos dejar de referirnos: los teatros Casino y Royal Theatre, salas características de la época, con sus palcos "grillés" donde se ocultaban muchas aventuras... Sus programas de «variedades» con las mejores atracciones mundiales del género; su público, a veces borrascoso, que no dejaba terminar la actuación de una cantante que no le había caído en gracia; sus funciones nocturnas en que se podía fumar, y sus matinés para familias, señalan una expresión muy particular de esos espectáculos que se prolongaron por casi veinte años.

El Casino con su "dancing" y su restaurant, y el Royal con su Pigall, fueron en aquellas noches la última escala de las barras juveniles, de los hombres de negocios y de ciencia, de los altos militares... sin uniforme, de todos aquellos que buscaban una distracción intrascendente o una posible aventurita sin complicaciones... Un empresario, Francisco Visconti Romano, por su donaire, su cultura, su porte y sus finas maneras, fue el majestuoso emperador del Royal.

LA PRIMERA ESCUELA DE ARTE DRAMÁTICO

El presidente Batlle y Ordóñez, al ocupar por segunda vez la presidencia de la república, demuestra su preocupación por estimular el teatro y la música, en dos importantes resoluciones: en octubre de 1911 funda la Escuela Experimental de Arte Dramático, que tendrá después su ubicación en el teatro Colón, cuya dirección confía a la gran trágica Jacinta Pezzana y, al renunciar ésta, al señor Atilio Supparo. No digamos más, ya que el espacio no nos lo permite, que de ella surgió una generación de artistas que se incorporó a la escena rioplatense con figuras de primer plano, como Carmen Méndez, Teresa Lacannau, Gloria Ferrandiz, Berta Eirin, María A. Reissig, Orestes Caviglia, Pedro Becco, Domingo Sapelli, Humberto Nazzari y muchos otros. En otro aspecto, el presidente Batlle estimuló el movimiento musical, subvencionando las grandes temporadas líricas y obligando a los conjuntos a cobrar cincuenta centésimos la platea, a fin de que el pueblo pudiera asistir a espectáculos que, por sus recursos, no podía presenciar. Y poder hacerlo vistiendo trajes de calle. No olvidemos los cincuenta conciertos que, por decisión del citado gobernante, se ofrecieron en el Solís por la Orquesta Nacional, bajo la dirección del maestro

Sambucetti, ante salas desbordantes, a treinta centésimos la platea (1912).

BODA EN UN TEATRO

Distintos episodios y acontecimientos dieron especiales características a la vida teatral montevideana en aquellos años, y sus escenarios fueron campo propicio para distintas emociones. Frente a la presencia, entonces normal, de las más grandes figuras del teatro universal en una sucesión de actuaciones que no se repitió más, la intensidad de la vida teatral montevideana se manifestó también en otros aspectos, algunos muy pintorescos que no nos resistimos a relatar.

Tal el caso de la boda de la hija del popular bufo Enrique Montefusco con el tenor del elenco, boda que se realizó en el mismo teatro y que no se efectuó en el escenario por la decidida oposición del juez, lo que no impidió que una vez firmada el acta nupcial, los novios se presentaran en escena, frente al público, con sus trajes de bodas y ante los delirantes aplausos bailaron admirablemente el vals de "La viuda alegre"...

Un violento incendio arrasó la noche del 1º de julio de 1912, al terminar un espectáculo de zarzuelas, el teatro Cibils (Ituzaingó entre Cerrito y Piedras), sala a la que tantas veces nos hemos referido y donde dieran sus primeros pasos artistas y escritores que cimentaron nuestro teatro.

Fue en ese mismo año, que la fiesta magna del 25 de agosto se cumplió en el teatro Solís con un gran acto literario musical, en el que intervino la Orquesta Nacional, dirigida en esa circunstancia por el maestro Gino Marinuzzi, que años después sería una de las primeras batutas del mundo, cumpliéndose otros números musicales y líricos a cargo de la soprano Rosina Storchio y el barítono Stracciari, un solo de violín por la señorita Fontana, un cuarteto de música de cámara del que era integrante Eduardo Fabini, el recitado de trozos de "La leyenda patria" por Berta Eirin y Roberto Longo de la Escuela Dramática, finalizando con un acto de oratoria en que intervinieron Eduardo Rodríguez Larreta, Héctor Gerona, Guzmán Papini y Zaz, Juan Andrés Ramírez, José G. Antuña, Coronel Manuel Dubra y Daniel Martínez Vigil.

Cuatro días después, en el hotel Barcelona, se celebró la boda de dos figuras de la zarzuela y opereta españolas que gozaban de extraordinaria simpatía: Luisa Vela y Emilio Sagi Barba. La orquesta del teatro, bajo la dirección del maestro Baldomir —padre del que después fuera presidente de la república— agasajó a los populares cantantes con los acordes de la "Marcha nupcial". Fue nuestra Ley del Divorcio, la que había permitido que la boda se efectuara en nuestro país.

PRESENCIA DE OTRA GRAN ACTRIZ: MARGARITA XIRGÚ

El año 1913 señala dos fechas importantes para la vida de nuestro teatro: en setiembre se presenta por primera vez ante nuestro público una actriz española que venía precedida de gran renombre por sus relevantes condiciones temperamentales y la audacia de un repertorio a que no nos tenían acostumbrados los conjuntos hispanos: Margarita Xirgú ("Electra" de Hoffmanstal, "Salomé" de Wilde, y otras). Montevideo acogió a esta intérprete como sus méritos lo merecían, sin sospechar que en el correr del tiempo sería esa gran actriz quien iba a formar desde la Escuela Municipal de Arte Dramático, una estupenda generación de actores uruguayos, y que la gran intérprete se iba a identificar tanto con nosotros, que adquiriría después hasta nuestra propia ciudadanía.

A pocas semanas de la temporada de Margarita en el teatro Urquiza, nuestro público recibía otro gran impacto: la presentación de la Compañía de Ballets Rusos. Dos únicas funciones en el teatro Solís los días 7 y 8 de octubre, bastaron para provocar una ola de entusiasmo. Y se explica. Recordemos los nombres: Serge de Diaghileff, Nijinsky, Tamara Karsavina, Bakst, Michel Fokine... Quienes tuvieron la dicha de ver "Sílfides", "Sheherazade", "El espectro de la rosa", hoy, con sus cabellos blancos... o sin ellos, recuerdan aquel acontecimiento como una de las grandes fiestas artísticas de la época.

CARLOS BRUSSA Y LOS HERMANOS ARRIETA

En cuanto al teatro nacional, siguió cobrando intensidad. Los elencos cruzaban el Plata llevando obras de autores nuestros, que incorporaban a su paso por nuestra capital. El movimiento aumentaba día a día. Muchos de los elencos extranjeros visitaban las capitales del interior, especialmente San José, Salto, Paysandú y Melo. Y esa ansia del público de tierra adentro decidió a un actor montevideano a organizar un elenco para llevar las obras de los escritores del país.

Hemos nombrado a Carlos Brussa, que con su "Compañía de Teatro Uruguayo", inició el 1º de enero de 1913, en la ciudad de Rocha, su actividad en forma orgánica y permanente, que habría de prolongarse hasta el fin de sus días.

Fueron comienzos difíciles, recorriendo la campaña en diligencias, trenes, carros y hasta en lanchas por el Uruguay, para actuar en las plazas del litoral. Su elenco de veinte personas —la familia Arrieta, Zabalúa, Fernández, Rodríguez Lasalle, las hermanas Méndez y tantos otros— emprendió una aventura cuyos resultados eran de temer... Pero la fe, la perseverancia, la humildad, fueron abriendo caminos, y bien se puede decir que el interior del país conoció el teatro por Carlos Brussa. Y nuestros autores tuvieron en él a un propulsor heroico y sacrificado, consagrado cuarenta años al teatro nacional.

Eran los tiempos que en el Nacional o en el Politeama, las compañías Arellano-Tesada con Enrique Muiño, Podestá-Vittone, Angelina Pagano, Pablo Podestá, Gialdroni y otros conjuntos nacionales, estrenaban las nuevas obras de Bianchi, Pérez Petit, Buranelli, Vázquez, Sáenz, Dallegri, Crosa, Pollo Darraque, Viana, Salaverry, Papini, Pascual, Teysera, Favaro, Varzi Princivalle, y otros.

AUGE DE LAS TONADILLERAS

Era la época en que fueron estrellas de atracción las bailarinas, «cantaoras» y cupletistas que, con guiñaditas picarescas enseñaban media pantorrilla, mientras cantaban "El soldadito", o "Adiós Ninón". La hora de los éxitos de "La Goya". Amalia Isaura, La malagueña, Pastora Imperio, Tórtola Valencia y otras glorias del género.

Y cuando los últimos bailes de Carnaval se hacían en la Plazoleta del teatro Solís "con dos bandas militares y refrescos gratis a la concurrencia", según se anunciaba en la prensa.

Tiempos en que eran empresarios o animadores de nuestras salas los hermanos José y Luis Crodara, Bonelli y Nardi, Barbagelata, Buela Diana, Visconti... Fue junto a los hermanos Crodara que hicieron "su bachillerato empresaril" los hermanos Domingo, José y Nicolás Mesutti, de larga trayectoria después al frente de los teatros montevideanos.

ESTALLA LA GUERRA

Llegamos a 1914, con cuya evocación daremos por terminado nuestro trabajo. El año comienza bien. Salas llenas. Desfilan ante nuestro público los elencos de Virgina Fábregas, Lyda Borelli, Cittá di Milano, Sagi Barba, Thuiller, Guerrero-Díaz de Mendoza, Serrador, Domenech... Y los conjuntos nacionales de Arellano-Tesada, Angelina Pagano, Pedro Gialdroni, Florencio Parravicini, Vittone... Estrena Bellán "El cetro" y reafirma sus condiciones de dramaturgo de primera línea. Ismael Cortinas obtiene otro triunfo con "Farsa cruel", Princivalle con "El último hijo del sol", y Papini con "El último don Juan".

El pueblo que había abandonado a uno de sus ídolos populares, el bufo Montefusco, se conmueve ante su muerte y la pobreza en que vivió sus últimos días... Ernesto Herrera, que con una misión oficial había viajado por España, Francia, Suiza y Alemania, regresa enfermo. La compañía Serrador estrena en el 18 de Julio "El pan nuestro", fruto de una inteligencia ya madura, que se iba a apagar tres años después.

Todos estos estrenos eran difundidos de inmediato por el país, por el elenco de Carlos Brussa.

Y así llegamos a mediados de año, con un país inquieto ante el clima que reinaba en Europa.

A pocos días del trágico fin de Delmira Agustini, que tanto conmovió a nuestro pueblo, se produce el atentado de Sarajevo... y el asesinato de Jean Jaurés... Y la invasión de Francia... Es la guerra, el principio del fin.

Como no podía ser de otra manera, el impacto castiga violentamente al teatro. "Anoche los teatros estaban vacíos. La gente —seguía diciendo "El Siglo"— no se siente con ánimo de diversiones. Ni ánimo, ni disposiciones para gastar en espectáculos teatrales el dinero que hace falta en las cajas económicas del hogar. El espíritu de previsión se ha impuesto en estos difíciles momentos. Por eso, las salas desmanteladas, ofrecen un aspecto desolante y enternecedor."

Es que aquellos lejanos bombardeos, que habían empezado una guerra cruel que duraría cuatro años, terminarían también con un estilo universal de vida, quebrando las estructuras de un estado económico y social que no podía proseguir. Sobre las ruinas y la desolación, surgiría un nuevo amanecer.

Era el fin de las castas, de las fiestas principescas, de los adormecidos por el vals y el champagne que no sabían del dolor y del hambre del pueblo.

Todo cambiaría, todo. Hasta el teatro. Aunque no todo lo que se soñaba... y se sueña.

CARLOS M. RAMA

LA "CUESTION SOCIAL"

mundo, —o el infierno—, de los "trabajadores manuales", su miseria, sus enfermedades, sus vicios, así como sus inquietudes, luchas, intentos de superación, protesta o rebelión, era llamado por los políticos, en las tesis de los "doctores", y por los tratadistas finiseculares burgueses: la **cuestión social.**

También se hablaba de la **cuestión de la tierra**, o de la **cuestión femenina**... y esas denominaciones —que hoy suenan anticuadas— fueron resistidas por los mismos obreros y los teóricos revolucionarios.

No las emplean, por cierto, Marx y Engels, o Bakunin, por ejemplo, y los primeros periódicos de los sindicatos o grupos de ideas platenses, hasta en sus títulos, (**La Protesta Humana. El derecho a la vida. El perseguido. Voz de los explotados. La miseria. El oprimido. El descamisado. La fuerza de la razón. El emancipado**), reivindican el carácter humano de la clase obrera, reclaman por su calidad de parias modernos, o muestran su voluntad de ascenso y reivindicación.

Pero como tantas "invenciones" de las clases o grupos superiores de una sociedad, finalmente ya en los primeros años del siglo las mujeres admiten considerarse la **cuestión femenina**, los campesinos la **cuestión de la tierra**, y los obreros la **cuestión social.**

Las grandes revoluciones sociales de comienzos del siglo, (las rusas de 1905 y 1917, la mexicana de 1910 y la china de la misma época), barrerán con esta denominación casi peyorativa, pero que en definitiva es una etapa de la historia del movimiento obrero y social contemporáneo, como dicen a la vez, en su jerga los historiadores profesionales.

* * *

El Uruguay de entonces era un mundo de 1.110.000 habitantes (año 1908), y sólo en Montevideo había unos 50.000 obreros. En el país, según sus contemporáneos, no faltaban los problemas: las crisis económicas, —extranjeras y locales—, azotaban literalmente al pueblo; la introducción de los motores eléctricos y de explosión interna moderniza la industria, decretando el paro de millares de obreros, (saladeristas, zapateros, tipógrafos, carreros, etc.); la ignorancia era mucho más grande que hoy, y también eran peores las condiciones higiénicas, (especialmente decisiva era la tuberculosis para asegurar un breve promedio de vida a los humildes). Las garantías legales y las libertades no llegaban prácticamente a los trabajadores, llegaban sí, en forma de "leva", muerte o hambre, las "guerras civiles" que libraban por el poder político los "caudillos". (1)

Un mundo social inseguro, donde la explotación del hombre por el hombre se mostraba desnudamente, (hay jornadas de 15 y hasta de 19 horas...), en un Uruguay todavía atrasado, podría ser un balance. De poco o nada valía a los obreros y artesanos del 900 saber que el Uruguay era potencialmente muy rico, y que sus tradiciones de libertad le hacían un país mejor, o superior a los otros de América.

A la distancia vemos, sin embargo, que fue una **"belle époque"** por la calidad de la valentía, original iniciativa, y la tenacidad con que aquellos hombres vivieron sus problemas.

El Uruguay moderno, democrático, de alto nivel de vida popular, de instituciones jurídicas sólidas nace en ese cuarto de siglo. De entonces arranca nuestra reputación internacional. En 1905, Alfredo L. Palacios dice en la Cámara de Representantes de la República Argentina que debiera llamarse al Uruguay por su cultura y libertad, la Francia o la Suiza de América.

Cuando se piensa que el Uruguay afrontó al imperialismo inglés ¡el más formidable poder económico y militar hasta entonces conocido! ¡Cuando se recuerda que fue llamado entonces "el refugio protector de los libres" por la firmeza con que defendió libertades propias y ajenas, mientras los países vecinos vivían horas tan negras de su historia!

Esto fue posible gracias al movimiento obrero y social, sólo sobrevivió porque el pueblo trabajador lo sintió suyo, y se hizo carne de la sociedad uruguaya en la medida en que las masas reclamaron y cumplieron los usos, leyes e instituciones que significaban progreso.

De los muchos temas posibles sobre este período destaquemos la historia del anarquismo, el surgimiento del socialismo, las grandes huelgas, el movimiento intelectual de inspiración social, las relaciones de este con la política nacional uruguaya, y los grandes sucesos internacionales de la época.

LA EDAD DE ORO DEL ANARQUISMO

LA ideología dominante en el movimiento obrero y social uruguayo de los años 1890 a 1914 era el anarquismo, y en esto Uruguay se alineaba con España, Italia, Argentina, Chile, México, Brasil, Bolivia, y otros países que vivían la misma etapa.

En mayor escala, por ejemplo, que Argentina, el anarquismo uruguayo se benefició con ser constantemente dominante desde los orígenes del movimiento obrero y social nacional en 1865. De filiación libertaria, en efecto, habían sido los "internacionalistas" de 1875 que se afiliaron a la Asociación Internacional de los Trabajadores anti-autoritaria en el Congreso de Verviers, y que diez años más tarde se reorganizan con el nombre de Federación de los Trabajadores del Uruguay. (2)

Este predominio anarquista se extiende de 1875 a 1922 —e incluso a 1928, si se considera la variante del anarco-sindicalismo pro-soviético—, pero su edad de oro coincide con nuestro período.

Especialmente en tres sectores sociales básicos, se puede —a nuestro parecer— medir la profundidad con que el anarquismo impregna la vida de la sociedad uruguaya de 1890 a 1914.

En primer lugar en el campo de la organización obrera, en que prácticamente movimiento sindical y anarquismo se convierten en sinónimos, y el proletariado uruguayo es conducido al triunfo en un pujante ascenso por los militantes libertarios, a través de una lucha firme, brillante en aciertos tácticos, y con una devoción ética a la causa del pueblo verdaderamente ejemplar. (3)

Por 1895 existían organizados sindicalmente los gremios de carpinteros, del hierro, picapedreros, marmolistas, sastres, constructores de carruajes, lecheros y tamberos, fideleros, zapateros, peluqueros, tipógrafos, tabacaleros, albañiles, pintores y trabajadores de la bahía de Montevideo. En el interior se organizaron los mineros del oro en Cuñapirú, los trabajadores del puerto de Paysandú, los picapedreros en todas partes, etc.

Los sucesos del 95-97 destrozan la incipiente organización obrera, y su reorganización se cumple en 1901; de ella informa casi líricamente **Tribuna Libertaria**, del 7 de enero de 1902, "No hubo trabajador en Montevideo que no se sintiera agitado por aquel soplo gigantesco de entusiasmo que, como un primer formidable estremecimiento de lucha pasó por todo el pueblo".

"En el transcurso de los meses de octubre y noviembre (de 1901) se organizaron en sociedades de resistencia los siguientes gremios: sastres, peones de barracas, albañiles y anexos, foguistas, estibadores, agricultores (?) peluqueros, constructores de carruajes, carboneros, curtidores, ladrilleros, constructores de vehículos y anexos, fosforeros, zapateros, lanchoneros, alfareros, hojalateros, planchadoras y anexos, carpinteros, obreros en cigarrillos, cigarreros en hoja, panaderos, pintores, dependientes de almacén, verduleros, varaleros, cortadores de carne y anexos y peones de saladeros."

La represión del gobierno de Cuestas y la guerra civil de 1904 frenaron este movimiento, pero a fines de 1904 y comienzos de 1905 se reanuda el proceso de organización obrera, creándose 38 sindicatos en Montevideo y en localidades como Salto, Paysandú, Colonia y Mercedes (casi siempre **sociedades de oficios varios**).

Superando la etapa de la sindicalización por oficios, surge en enero de 1905 con la Federación de los Trabajadores del Puerto la primera federación de industria, que abarca a las antiguas sociedades de resistencia de calafates y carpinteros de ribera, caldereros y anexos, marítimos y patrones de lanchas, mecánicos y anexos, estibadores y carboneros. Le siguen en similar proceso los gremios de la construcción.

Es la Federación de los Trabajadores del Puerto quien toma la iniciativa de convocar en marzo de 1905 a los representantes de los demás sindicatos, y se decide en agosto del mismo año fundar una federación nacional de sindicatos.

Será la F.O.R.U. (Federación Obrera Regional Uruguaya), en cuya constitución se abstienen de intervenir los socialistas, confirmando la hegemonía anarquista, cuyas bases sindicales son las mismas de las anteriores federaciones de 1875 y 1885.

A la FORU corresponde sin lugar a dudas la representación sindical obrera nacional entre 1905 y 1922, y la ejercerá en todas sus dimensiones.

En este primer congreso los sindicatos consideran especialmente el tema de la jornada de 8 horas, y la abolición del trabajo a destajo, que interesaba a un número considerable de gremios. También de la abolición del trabajo nocturno, reclamado especialmente por los panaderos.

El primer congreso de la FORU trasciende el plano meramente sindicalista pues se acuerda "un saludo fraternal a todos los proletarios del universo en lucha por la emancipación económica y social, haciendo votos por que la solidaridad internacional sobrepase las fronteras, estableciendo la armonía sobre la tierra" (sic).

Simultáneamente en Buenos Aires la FORA celebra su V° Congreso, y en el mismo —con el voto del delegado de la FORU del Uruguay (!?)— se acuerda declarar: "Que (la FORA) aprueba y recomienda a todos sus adherentes la propaganda más amplia en el sentido de inculcar en los obreros los principios económicos y filosóficos del comunismo anárquico. Esta educación, impidiendo que se detengan en la conquista de las ocho horas, les llevará a su completa emancipación y por consiguiente a la evolución social que se persigue" (4).

La preocupación por impedir lo que ahora llamaríamos el "aburguesamiento" del movimiento obrero es clara. También demuestra que las bases del anarquismo son casi exclusivamente obreras. Para ocupar cargos en la dirección federal o de gremio era imprescindible ser obrero manual.

Pero en la medida que no intervenían en la dirección de los sindicatos obreros de otras tendencias, y que no existía (como en Europa era usual), un movimiento "específico" anarquista paralelo, terminó por hacerse del sindicalismo forista una suerte de "partido anarquista", inevitablemente sectario.

En Uruguay el planteo del V° Congreso de la FORA se aceptó de plano, y se reiteró cuidadosamente en los sucesivos congresos de la FORU en los años 1906 y 1911. "Nuestra organización puramente económica, es distinta y opuesta a la de todos los partidos políticos burgueses y obreros, puesto que así como ellos se organizan para la conquista del poder político, nosotros nos organizamos por que los Estados políticos, y jurídicos, actualmente existentes, queden reducidos a funciones puramente económicas, estableciéndose en su lugar una libre Federación de libres asociaciones de **Productores libres**" (art. 6°).

Este y otros conceptos figuran en la "Declaración y Pacto de Solidaridad" que los sindicatos ratifican en estos segundo y tercer congresos obreros.

En la Argentina recién en el IX° Congreso de la FORA (abril de 1915), y ha-

biendo ingresado en esta organización los sindicatos organizados por los socialistas en la C.O.R.A. (Confederación Obrera Regional Argentina), se abandonó la declaración de 1905, y no por mucho tiempo. En Uruguay —si hemos de aceptar la información de Roberto Cotelo— recién en 1919 se constituyó por 20 núcleos regulares el Comité de Relaciones de Agrupaciones Anarquistas, una especie de FAI (Federación Anarquista Española), antecedente de la F.A.U. (Federación Anarquista del Uruguay) del año 1926. [5]

En el citado Tercer Congreso de 1911 de la FORU intervienen los representantes de unos 80.000 obreros, entre los que se destacan como organizaciones: la Federación Metalúrgica, la Federación Obrera de la Construcción y la Sociedad Obrera de los Frigoríficos del Cerro, así como el combativo Sindicato de Tranviarios. Aparte de los citados (y de la Federación de los Picapedreros que decaía, a pesar de su excelente organización interna), la mayoría de los sindicatos eran de oficio, y a veces de actividades industriales reducidas o correspondían al interior de la República (Salto con una federación obrera local, Minas, Carmelo, Maldonado, Florida, Nueva Palmira, San Carlos, Piriápolis, Rocha, estos últimos animados por los infatigables picapedreros de las canteras cercanas).

Los asuntos que se tratan y las mociones aprobadas son muy ilustrativas. En cuestiones estrictamente laborales se insiste en la abolición del trabajo nocturno, accidentes de trabajo, trabajo a destajo, descanso dominical, trabajo de los menores, higiene de los talleres, y se inicia la campaña por la jornada de seis horas...

El Congreso procura la elevación de la condición obrera atacando el alcoholismo, apoyando la escuela racionalista, enfrentando el alza del costo de la vida, recomienda las bibliotecas obreras, pero se opone a las cooperativas.

La madurez del movimiento se muestra en el elevado número de acuerdos sobre organización y movilización de los trabajadores; por ejemplo, se apoya las huelgas con ocupación de fábricas, se nombra una comisión para crear un diario obrero, se discute sobre secretarios rentados, se reitera el apoyo a las federaciones de oficios y se auspicia medidas para resolver los conflictos entre los gremios.

Los obreros de 1911 aprovechan su Congreso para apoyar a la Revolución Mexicana, entonces tan mal comprendida, y declaran "de suma necesidad la celebración de un congreso internacional sudamericano... viendo con agrado la reorganización de la masa obrera de la República Argentina".

Algunas cuestiones que se resumen en acuerdos son todavía actualísimas y otras curiosamente arcaicas. Entre las primeras el "tema 5º: ¿Qué actitud asumirán los trabajadores ante la reacción gubernamental?... se resuelve... que los trabajadores usen en sus actos la acción directa, empleando como medios de lucha el boicot y el sabotaje y como último recurso, la huelga general". Entre los segundos, se destaca la iniciativa de la Sociedad Obreros Sastres (Secretario general: Pascual Lorenzo), aprobada por el congreso, protestando: "contra la ley de vacunación obligatoria, pues ve en ella una medida coercitiva de la libertad individual, sin entrar a discutir si es beneficiosa o no" (sic).

* * *

Uno de los hechos más sorprendentes cuando se estudia este período es comprobar la profusión de la prensa del movimiento obrero y social.

Especialmente los anarquistas alentaron una floración periodística inimaginable, prueba de inquietud propagandística y docente de la militancia obrera.

Los gremios más organizados tienen sus hojas de propaganda a partir de 1895 en que aparece **El obrero panadero.**

El órgano oficial de la F.O.R.U. era desde 1907 **Emancipación**, que aparecía mensualmente, que pasa a llamarse **La Federación** en 1911, y al año siguiente **Solidaridad**. Con este nombre, y desde 1912 a la fecha, ha seguido apareciendo semanal, quincenal, mensualmente, etc. Para la "propaganda sociológica y orientación proletaria", la F.O.R.U. publica una revista, **Cultura Proletaria**, desde 1911.

Tanto o más difundidos que los órganos de la federación obrera, son los periódicos del Centro Internacional de Estudios Sociales, que serán **Tribuna Proletaria** ("todo por el pueblo y para el pueblo", dice su divisa), de 1900 a 1907, y en su segunda época, 1909-1924, con el nombre de **El Surco**. Además el centro mantiene **En marcha** ("Revista mensual de sociología y letras"), que aparece entre 1906 y 1907.

Cada uno de los grupos o corrientes anárquicas cuenta con periódicos de relativa regularidad. Entre los más importantes del siglo XIX recordamos **El derecho a la vida** (1893-1898), que en una segunda época llega a 1900; **La luz**, "periódico comunista-anárquico", que se publica por 1895; **La antorcha** es de 1898, y **La verdad** de un año antes. Por el 900 se publican **El amigo del pueblo** y **La aurora anarquista**, y al final de nuestro período **El anarquista** e **Idea libre**.

Hay intentos de mantener revistas "de fondo", que provean de lectura teórica, entre las que se destacan **Vida nueva** de Pascual Guaglianone, argentino obligado a residir en Montevideo durante pocos años; **Futuro**, que dirige Edmundo Bianchi ("revista mensual de ciencia, sociología y letras") entre 1904 y 1905; **Tiempos Nuevos**, quincenal en 1903, y bimensual entre 1910 y 1912, que además publica numerosos folletos; **Ideas** ("revista sociológica internacional"), que dirige Eduardo García Gilimón y que fue revista y hasta semanario entre 1910 y 1912.

La empresa más ambiciosa fue la publicación de un "diario anarquista", el primer cotidiano de extrema izquierda que ha existido en el Uruguay, **El Trabajo**, que en setiembre de 1901 se empezó a publicar en Montevideo y que no murió por falta de lectores, sino de recursos. [6]

Hay que tener en cuenta asimismo, la prensa en lengua extranjera, especialmente en italiano, y las hojas únicas, como la que se publica contra José Enrique Rodó (que había osado criticar a Ferrer), o el **Pro-Zola** del Centro Internacional. Finalmente no se puede olvidar los periódicos impresos en el extranjero, como la famosa **Revista Blanca** de Federico Urales, publicada en Barcelona.

En el interior no faltan periódicos revolucionarios, entre los que se destacan **Germinal**, de Salto (anarquista); hay incluso un quincenal anarquista (**Avanzando**), en... Nico Pérez, y son varios los periódicos importantes de la Villa del Cerro, como el citado **Acción Obrera** de 1896, por ejemplo.

Durante la guerra, exactamente en 1915, María Collazo fundará el más importante de los periódicos anarquistas del **Uruguay**, **La Batalla**, que animará Antonio **Marzovillo** durante quince años.

* * *

¿De qué se habla en esa prensa? ¿Qué se enseña en esos centenares y centenares de conferencias, polémicas, discusiones, asambleas?

Estas gentes tienen una confianza ciega en la educación, que recuerda la de los "buenos burgueses" del siglo XVIII. "Educar para la organización" en primer término dicen los "comunistas-anárquicos", pero además —en palabras de un periódico de la época— "hacer anarquistas y anarquizar todo."

Estos "comunistas anarquistas" podían disentir de los "anarquistas individualistas" sobre la cuestión de la organización obrera, pero coincidían no solamente entre ellos, sino con los socialistas y demás grupos, en la necesidad de "despertar en los corazones la fe y en los cerebros la luz", como dice Jean Jaurés en 1911.

A nuestro parecer, éste es el tercer gran aspecto que muestra la importancia del anarquismo de la época. Consigue crear una suerte de ética popular, independiente de la ética religiosa de la Iglesia, pero también de la ética utilitaria de la burguesía positivista. En este mundo de "compañeros", como también entre los "ciudadanos" socialistas, hay usos, instituciones, principios, opciones vitales, "valores" (como decimos hoy), que enfrentan al mundo de los ricos y privilegiados.

"Levantar el espíritu de rebeldía que existe en todo individuo y procurar que el trabajador se emancipe de todo prejuicio y falto preconcepto patriótico, religioso o patronal, perdiendo todo respeto a las instituciones y las leyes, son nuestras ansias", expresa en su primer editorial **El Surco** (25 de junio de 1909).

Ángel Falco, haciendo uso de la palabra en un gran acto contra el presidente Williman en la Sociedad Francesa, el 27 de julio de 1909, dice: "El orden antes que la libertad. ¿Puede darse mayor estupidez? El orden es únicamente respetable cuando se basa en la libertad, ya que esta libertad es la resultante del ejercicio armónico de los derechos de cada uno; pero cuando surge como ahora la fórmula «el orden antes que la libertad», es porque hay que hacer

callar un derecho, es porque hay que sacrificar una libertad en holocausto al miedo colectivo."

Libertad, rebeldía, desprejuicio, usados por hombres responsables, dignos y justos.

José Ingenieros, hijo de un ácrata masón, y socialista él mismo, cuando la revista **Mundo Argentino** de Buenos Aires le pregunta "¿Qué medio le parece más eficaz y expeditivo para mejorar la vida?", responde: "Tener dos ideales. Uno para consigo mismo: la dignidad; otro para la sociedad: la justicia. El hombre sin dignidad es un lacayo; el hombre sin justicia es un corruptor o un corrompido."

Se discuten las ventajas de la "escuela racionalista" de Francisco Ferrer, y Antonio Marzovillo, uno de los más calificados militantes de la época, responde citando a Jean Grave: "Es necesario enseñar a los individuos que deben pensar y obrar bajo su propia responsabilidad sin aguardar impulso de nadie. Si se acostumbran a contar solamente consigo mismos para manejar sus propios asuntos, si saben hacer que se respete su autonomía y respetar la de los demás, eso será un elemento de buen éxito para la realización de su felicidad futura."

¡Cuántas veces encontramos en estas hojas periódicas la frase del apóstol (y exempleado de nuestro consulado en Nueva York) José Martí: "La libertad no se pide, se conquista"!

Que existieran en el pueblo hombres y mujeres como éstos, explica en buena parte que pudieran aprobarse y cumplirse leyes audaces, como la abolición de la pena de muerte, la de divorcio, la separación de la Iglesia del Estado, el voto secreto, iniciación del sistema de pensiones, el ingreso de las mujeres a las profesiones, etc.

EL AUTODIDACTA DE ORIENTACIÓN SOCIAL

COMO uno de los aportes más valiosos a la historia del Uruguay del movimiento obrero de estos años, es que animó una intensa y original subcultura.

Si se examina la vida cultural de la República Oriental del Uruguay durante estos años, podría decirse que ella se cumple en, por lo menos, tres planos superpuestos, y esto no es extraordinario en un país todavía poco integrado.

Por una parte los círculos cultos de la antigua burguesía se dividen en los **espiritualistas** católicos, cada día más sectarizados y al margen de los grandes acontecimientos nacionales, y los **positivistas** hasta 1890 atrincherados en la Universidad y sus aledaños culturales. A principio de siglo la Universidad es neo-idealista (Bergson, William James) y allí enseña Carlos Vaz Ferreira.

Hay además la clásica "generación del 900", citada invariablemente en las aulas, o sea el conjunto integrado por José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Juan Zorrilla de San Martín, Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira. Su público es inicialmente reducido, pero de calidad. Su prestigio grande, pero confiando en sus fieles y respaldado por el aplauso extranjero. (7)

Pero los obreros, artesanos y gentes de la baja clase media, que han sido alfabetizados en las escuelas varelianas, creadas por la ley de 1878, o que se han instruido en las "escuelas racionalistas" o nocturnas de los sindicatos, así como los parroquianos de los "cafés revolucionarios", la población flotante en que predominan los extranjeros, etc., no lee ni se interesa mayormente por los autores de los niveles anteriormente citados. Tienen, sin embargo, una activísima vida cultural, con independencia tanto de la Universidad como de la Iglesia, y también de los círculos de exquisitos de la época, que se manifiesta en la prensa obrera y social, en los **ateneos libertarios**, en los clubes socialistas, en las **veladas** de los sindicatos y, especialmente, en el **Centro Internacional de Estudios Sociales**, fundado en 1898. Esta benemérita institución, de una manera incontestable, es el centro de la vida cultural uruguaya de la extrema izquierda durante quince años.

En ella se encuentran las diferentes tendencias (aunque siempre predominando sus fundadores, los anarco-comunistas obreros), allí se libran grandes batallas contra burgueses, clericales, reaccionarios, y sus asistentes se instruyen en la admiración a los grandes escritores del 900 del pueblo: los dramaturgos Florencio Sánchez y Ernesto Herrera (Herrerita), Rafael Barret (matemático, poeta, periodista, revolucionario), los poetas Alvaro Armando Vasseur, Angel Falco, Emilio Frugoni, Leoncio Lasso de la Vega y Roberto de las Carreras.

Aquí encuentran su público más devoto los intelectuales extranjeros de la izquierda de entonces, como los criminalistas italianos Pietro Gori (que viene a Montevideo en 1901), y Enrico Ferri, que hace el mismo viaje tres años más tarde, Jean Jaurés (1911) y más tarde Anatole France. Con más razón los anarquistas argentinos, como el poeta Alberto Ghiraldo, el dramaturgo Rodolfo González Pacheco y también el doctor Juan B. Justo, fundador del Partido Socialista Argentino, su diputado el doctor Alfredo L. Palacios, y el ensayista José Ingenieros, por tantos motivos relacionado con el Uruguay.

En ese círculo de cultura, y para este tipo de público, hacen sus armas como periodistas o escritores, una pléyade de hombres y mujeres —muchos de ellos nacidos en el extranjero, como son: Adrián Troitiño, Pascual Guaglianone, Julio R. Barcos, Juan Llorca, María Collazo, Vicente A. Salaverry, Belén de Sárraga, Orsini Bertani, Nicolás Amoroso, Antonio Marzovillo, A. Tedesco, Francisco Corney, Carlos Balsán, Ovidio Fernández Ríos, Pérez y Curis, Alejandro Sux, Enrique Crosa, Juana Buela, Edmundo Bianchi, Orestes Baroffio, S. García Mallarini, Bertotto, Juan B. Medina, José Tato Lorenzo, Roberto Cotelo, Pablo Minelli González, L. Vigil, Carlos T. Gamba, Ernesto Carril, Raúl Noriega, Cayafa Soca, Macció, Octavio Moratorio, E. Bartenós, Juan Más y Pi, Antonio Zamboni, José Peyrot, Perfecto López Campaña, Guzmán Papini, Manuel Medina Betancort, Alberto Lasplaces, Antonio Morelli, C. M. de Vallejo, Otto Niemann, Natalio Botana, C. García Balsas, E. Vidal, Salvador Denucio, Romanoff, etc. (8)

Estas gentes proveen la masa de lectores que hace el suceso de las ediciones Sempere, que editaba en Valencia Vicente Blasco Ibáñez, que se vendían a "cuatro reales" (españoles) y traducían malamente del francés a autores que rebautizaban como "Bakunine" o "Kropotkine". Gracias a la existencia de este público lector, activo y ávido, se iniciaron las actividades editoriales uruguayas cuando el ácrata Orsini Bertani publica en libros las páginas inimitables de Rafael Barret.

Hemos dicho en otra oportunidad que en este clima se forma un nuevo tipo de intelectual uruguayo, "el autodidacta de orientación social avanzada", y también que "entre los individuos de origen obrero, artesanal e incluso de la clase media, que alcanzan la juventud entre 1895 y 1910 es difícil encontrar quienes de alguna manera no se encuentren influidos directa o indirectamente por las ideas avanzadas, y especialmente por el anarquismo".

SURGIMIENTO DEL SOCIALISMO

A través de un largo proceso, es de estos años el surgimiento y organización del Partido Socialista, el primer partido clasista uruguayo.

El 25 de agosto de 1895 apareció el número inicial de "**El Defensor del Obrero**", rotulado "primer periódico socialista científico", que dedica el 15 de setiembre una edición especial a la muerte de Federico Engels, acaecida el 5 de agosto de ese mismo año.

En el correspondiente al 22 de setiembre, se publica un "Programa del Partido Socialista", donde se destaca que éste "tiene por aspiraciones: 1) la posesión política del poder por la clase obrera; 2) la transformación de la propiedad privada individual o corporativa de los instrumentos de trabajo en propiedad colectiva, social. Se entiende por instrumentos de trabajo: las tierras, las minas, los transportes, las fábricas, las maquinarias, capital, moneda, etcétera".

Este movimiento culmina en abril de 1896 cuando se funda el "Centro Obrero Socialista", que organiza la celebración del 1º de Mayo ese mismo año, con una manifestación callejera. (9)

El 9 de agosto del 96 el órgano del Centro Obrero Socialista pasa a llamarse "**El grito del pueblo**" ("periódico obrero") y aparece semanalmente. La crisis económica de 1896 y los levantamientos armados de los caudillos nacionalistas Aparicio Saravia y Diego Lamas en 1897 desbarataron este movimiento, en que predominan obreros montevideanos, entre los que se recuerda a Mario Lazzoni, Pedro Denis, José Capelans, Juan B. Fontán, Nani y Alejandro Garibaldi.

Por 1901 el poeta Álvaro Armando Vasseur resucita la iniciativa con su "Mani-

fiesto de constitución del Partido Socialista".

A fines de diciembre de 1904 se vuelve a hablar del Partido Socialista al fundarse un club denominado "Carlos Marx". Este grupo fracasa en su intento de crear frente a la F.O.R.U. la Unión General de Trabajadores, pero se reorganiza para apoyar la candidatura del doctor Emilio Frugoni, junto a la del doctor Pedro Díaz, del Club Liberal, en las elecciones de 1910. Esta alianza socialista-liberal derrota al Club Católico y obtiene las dos bancas de la minoría. El candidato socialista con el título **El manifiesto socialista. El Centro Carlos Marx al pueblo**, expresa sus ideas retomando conceptos ya apuntados en artículos publicados entre 1906 y 1909 en la prensa de Montevideo y Buenos Aires. (10)

El periódico **"El Socialista"** se había empezado a publicar en 1906, bajo la dirección de Adolfo Vázquez Gómez y reaparece entonces como órgano del Partido Socialista en agosto de 1912.

La estructuración definitiva del Partido Socialista se complementa recién en agosto de 1912 al cumplirse el primer Congreso con la intervención de representantes de seis centros, que nucleaban a 368 afiliados.

En estos años hay grupos de obreros socialistas que participan en el III$^{er.}$ Congreso de la F.O.R.U., donde entablan con los obreros ácratas una larga polémica sobre la lucha de clases. Más tarde consiguen organizar el Sindicato de gráficos, éste gana una huelga importante y la polémica ahora se sigue por los marxistas desde **Acción Proletaria** ("periódico revolucionario contra la explotación capitalista, contra la lepra sectaria y contra todos los convencionalismos sociales").

Cuando se reúne el segundo Congreso del P.S., los afiliados son 433, organizados en siete centros, pero sus fuerzas electorales (775 votos en Montevideo, 60 en Paysandú y 30 en Soriano), no son bastantes para mantener la banca del doctor Frugoni en las elecciones en que reaparece el Partido Nacional.

El tercer Congreso del socialismo uruguayo (12 centros, de los cuales nueve en Montevideo), que marca progresos importantes, se cumple ya iniciada la Primera Guerra Mundial, contra la cual se pronuncian los congresistas, expresando, entre otras cosas:

"El Congreso Socialista, intérprete de la conciencia y las aspiraciones del proletariado, protesta indignado contra la prepotencia militar y burguesa, que en contienda armada sacrifica a las masas laboriosas como instrumento ciego de sus ambiciones, de predominio de clase, y asegura que, a raíz de esta sangrienta contienda, los obreros todos, sin distinción de nacionalidad, hallarán suficientes energías y perseverancia para libertarse de toda tiranía política, religiosa y económica; expresa su solidaridad con todos los obreros que protestan contra la masacre, saluda a las víctimas caídas y condena la obra reaccionaria de los gobiernos europeos, negación de los principios de civilización y progreso."

Entre los afiliados más recientes representados en este congreso estaban el obrero gráfico Félix Ramírez, ingresado en su Mercedes natal en 1912; la obrera tabacalera montevideana Julia Arévalo, que ingresara al año siguiente, casi al tiempo que el peluquero Eugenio Gómez, en su ciudad natal de Minas, y Francisco R. Pintos, que en junio de 1914, en Tacuarembó, abandona al anarquismo. Integrarán el grupo de los "internacionalistas", fundadores pocos años más tarde del Partido Comunista.

LAS GRANDES HUELGAS

TRATÁNDOSE de gremios de reciente organización, siendo tan inciertas las condiciones de trabajo, en un momento en que menudea la crisis económica y se introducen nuevas maquinarias que provocan el paro tecnológico, cada huelga es un acontecimiento y comportaba una suma de esfuerzos y sacrificios de los militantes y obreros más politizados. A menudo la causa patronal (incluso de las empresas extranjeras), era apoyada abierta y violentamente por los gobiernos, y este hecho multiplicaba los conflictos.

No faltan, sin embargo, las grandes huelgas, algunas importantes, que llegan a adquirir dimensiones de acontecimientos nacionales.

Francisco R. Pintos ha observado que mientras en el período 1880-1886 se cumplían pequeñas huelgas aisladas en los talleres, hacia 1895-1896 "se pasó a las huelgas de gremios enteros, sostenidas con vigor y energía y apoyadas por los demás trabajadores, en muchos casos por el pequeño comercio, interesado en la elevación de los salarios obreros, y, a veces, por los elementos progresistas de la burguesía que luchaban contra los terratenientes y contra el capital británico, que tenía ya en sus manos las palancas principales de la economía del país." (11)

De estas primeras grandes huelgas se destacan las de los tranviarios de noviembre de 1895, y de los portuarios de enero de 1896, en que el gobierno apoyó a las empresas. Terminan en derrotas, pero no abatieron la campaña proletaria por las ocho horas; ese año las impusieron en sus actividades los obreros albañiles y marmolistas, y los gráficos en los diarios las siete horas.

También son reprimidas policialmente las grandes huelgas del período 1901-1902, en que participan picapedreros, molineros, panaderos y, de nuevo, tranviarios.

Particularmente importantes fueron las triunfales huelgas del año 1905 (en total veintiuna en Montevideo y seis en el interior), entre las que se destaca la primera huelga general ferroviaria (10 de enero) y la de los obreros que trabajan en el puerto de Montevideo (18 de mayo).

Cuando el presidente Batlle y Ordóñez, en noviembre de 1906, envía el proyecto de reglamentación de la jornada laboral, observa: "Actualmente la jornada de ocho horas ha sido ya conquistada por numerosos gremios entre nosotros"; esto es un balance positivo del intenso movimiento sindical de los diez años anteriores.

Durante el gobierno del doctor Claudio Williman, de nuevo la policía se pone a las órdenes de las empresas, especialmente las de los ferrocarriles ingleses, contra las cuales se alzaron en huelga sus obreros el 22 de febrero de 1908. Después que el gobierno arrestara a los dirigentes y clausurara los locales de la Unión Ferrocarrilera, la huelga debió levantarse el 3 de abril. Al mes siguiente se ejerció violencia contra los obreros de las canteras de El Minuano.

Muy famosa fue la huelga de tranviarios, que, contra las compañías de capitales ingleses y alemanes, sostuvieron los "motormen" y guardas desde el 1º de abril de 1910. Las empresas, respaldadas por la prensa reaccionaria, reclamaron la represión, y en mayo se registraron choques entre huelguistas y policía. Frente a estos hechos, la F.O.R.U. proclamó el 23 de mayo la huelga general, que duró 48 horas, terminando con el triunfo obrero. Un episodio fue especialmente comentado en la época y lo relata "El Socialista" en estos términos: "Los obreros en manifestación van a la Plaza Independencia y piden al presidente Batlle que les hable, y el ciudadano Batlle y Ordóñez accedió al pedido y dijo que los obreros hacían bien en unirse y organizarse y que serían respetados por la autoridad pública en el ejercicio de sus derechos, declarando que hallarían un amparo en ella mientras se mantuvieran en el terreno de la legalidad. La manifestación disolvióse poco después en medio del mayor entusiasmo." (12)

Pocos días más tarde el presidente Batlle reitera el proyecto de ley de ocho horas y señala: "Desde la fecha en que fue presentado este proyecto (setiembre de 1906) hasta el presente, el constante esfuerzo de las clases trabajadoras ha reducido considerablemente la duración del trabajo diario."

Mediante huelgas, a finales de 1911, imponen las ocho horas los gremios de aserradores, ebanistas, curtidores, obreros de los frigoríficos, y, en el interior, los albañiles de Pando, Paysandú, Tacuarembó y San Ramón. En enero de 1912 se registra una de las muchas infructuosas huelgas de obreros panaderos para suprimir el horario nocturno.

No faltaban las discusiones doctrinarias sobre la "acción directa" y su utilización como "gimnasia revolucionaria" para la transformación de las estructuras sociales.

Los socialistas criticaron muchas veces el recurso de la huelga, defendiendo tácticas más reformistas. Particularmente fueron críticos de "la huelga general", que el sindicalismo revolucionario francés de estos años popularizaba como un arma capaz de quebrar al mundo capitalista. (13)

Dentro de los anarquistas no faltaron los "íntegros", "puros" o meramente "individualistas" que criticaron a la F.O.R.U. por su "economismo", que llevaba a la lucha a los obreros por mejoras inmediatas que, en definitiva, aburguesarían a los trabajadores uruguayos, haciendo olvidar "la Anarquía del Porvenir".

EL URUGUAY Y EL MUNDO

ESTE mundo de jóvenes sindicalistas, revolucionarios de todas las tendencias, intelectuales autodidactas de avanzada, en que se destaca un núcleo considerable de personas nacidas en Argentina, España e Italia, tuvo constante interés por los asuntos extranjeros.

El Uruguay adquirió en estos años su vocación de pueblo informado, y las capas conscientes de sus militantes populares comprendieron que la primera línea de su lucha se libraba muchas veces en el extranjero, y que la solidaridad era un factor históricamente activo.

En primer lugar apasionaban los sucesos de la Argentina, donde durante estos años se libra una continua, y, a menudo, sangrienta represión del movimiento social y obrero. La ley Nº 4.144 "de residencia" autoriza al Poder Ejecutivo a expulsar del país en 1902 a "todo extranjero cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público" (art. 2º), y al año siguiente el gobierno argentino declara por tres veces el "estado de sitio", atacando a los obreros con las tropas, con el concurso de bandas de jóvenes "nacionalistas". En 1909 es el atentado de Simón Radowitzky contra el coronel Falcón, jefe de policía de Buenos Aires; y en 1910 los llamados "sucesos del Centenario" engendran la ley de "defensa social", que castiga a los "instigadores intelectuales" de filiación extremista, etc.

Muchos de los militantes uruguayos de estos años son ex-residentes argentinos expulsados por las autoridades de Buenos Aires. El presidente Batlle se creó una sólida reputación en el ambiente sindical, al autorizar la libertad en el puerto de Montevideo de los presos sociales que deportaba para Europa el gobierno argentino. (14)

Un contenido particularmente emotivo tuvieron para los uruguayos los sucesos de España, y, en especial, los relacionados con el proceso y fusilamiento del pedagogo anarquista Francisco Ferrer y Guardia. El fundador de la "Escuela Moderna" de Barcelona, fue acusado por el gobierno de Madrid como instigador intelectual de la "semana trágica" (desórdenes acaecidos en julio de 1909 en Cataluña y otras regiones ante el reclutamiento de conscriptos para la guerra colonial de Marruecos). Cuando en octubre se conoce el veredicto judicial y más tarde la noticia del fusilamiento del "mártir de la libertad" en el castillo de Montjuich, en todo el mundo hay inmensas manifestaciones de protesta, y no es la menor la que se hace en Montevideo. La colonia española, la masonería, los docentes, los intelectuales, los batllistas, se unieron a los anarquistas, socialistas y militantes obreros en una demostración nunca vista en Montevideo, que se cumplió por la avenida 18 de Julio, al tiempo que se declaraba una huelga general. (15)

Menos conocida, pero igualmente digna de recordarse, es la resonancia en el Uruguay de la Revolución Mexicana de 1910 a 1917.

La derecha burguesa y católica vio con alarma la instalación de la revolución social en América Latina, no escatimó su crítica y procuró difundir una imagen caricaturesca de los sucesos mexicanos. (16)

Tuvo, en cambio, el apoyo de los sindicatos y del medio revolucionario, en el cual los anarquistas tenían, ya antes de 1910, relación con el Partido Liberal Mexicano de los hermanos Flores Magón. Del Plata partieron voluntarios, se hicieron colectas para dotar de fondos a los zapatistas, villistas y magonistas, y hasta se discutió prolijamente si la táctica de la violencia revolucionaria que ponían en práctica los mexicanos, era o no la más adecuada, etc. Los socialistas, por la pluma de Evaristo Bozas Urrutia (argentino, residente entonces en Montevideo), critican a los revolucionarios mexicanos, pues "solamente una lenta evolución y la autoconciencia del proletariado pueden lograr el advenimiento del socialismo", etc. En tanto, los anarquistas, y seguramente los socialistas de extrema izquierda que no aceptaban el reformismo, apoyaron calurosamente a los mexicanos.

Hay un momento, sin embargo, en que la causa de México adquiere notoriedad más allá del círculo de los militantes y de los tácticos revolucionarios de los cafés literarios, gracias a la alianza con los estudiantes arielistas. Esto ocurre el desembarcar tropas norteamericanas en la ciudad de Veracruz el 21 de abril de 1914, a las cuales resisten los cadetes mexicanos, encarnando la defensa de la soberanía nacional. Un comité estudiantil pro-México de la Federación de Estudiantes, obtiene el apoyo del anárquico Centro Internacional de Estudios Sociales, de clubes colorados y blancos, de la revista "Tabaré", y hasta del propio José E. Rodó, cuyas ideas de "Ariel" se confirmaban en los hechos.

La manifestación callejera de apoyo a México revolucionario y contra los yanquis (a los gritos de "Viva México" y "Mueran los Estados Unidos"), se cumplió el sábado 25 de abril de 1914, y, terminado el acto, se pretendió incendiar la embajada de los EE.UU. y los comercios estadounidenses. Para reprimir a los manifestantes fue necesaria una carga de un batallón de caballería, y en la batalla campal con los manifestantes se registraron cincuenta heridos. (17)

Ya en este período no faltaron las conexiones orgánicas de tipo internacional. El Partido Socialista uruguayo fue, junto con el argentino, fundado en 1895, el único latinoamericano regularmente adherido a la Segunda Internacional.

Obreros gráficos, marítimos, sombrereros y picapedreros, intentan federaciones sudamericanas durante estos años, para luchar contra las grandes empresas internacionales y asegurar la elevación de sus condiciones laborales. (18)

DE "SALUD Y R.S." AL URUGUAY BATLLISTA

LOS revolucionarios de 1890 a 1914 no consiguieron que "el poder político fuera de la clase trabajadora" (como decían los obreros socialistas de 1895), ni triunfaron "los principios económicos y filosóficos del comunismo anárquico" (como se proclamara en el congreso de la F.O.R.U. de 1905).

Después de esperar la Revolución Social (así en mayúsculas, como se acostumbraba escribir entonces) y avizorarla infructuosamente tras los movimientos históricos de principios del siglo, el mundo —y con él Uruguay— entró en la carnicería de 1914.

Si no tuvieron el triunfo "finalista", no les faltaron, sin embargo, grandes victorias.

Gracias, en primer lugar, a esta promoción de sindicalistas y revolucionarios, el Uruguay se convirtió en el primer país de América por el nivel de vida de su proletariado, por la protección legal de los gremios, y se consolidó un movimiento obrero espontáneo, activo, vigoroso, arraigado en el pueblo y celoso defensor de las libertades públicas y sindicales.

Incluso en el gran plano de la vida política nacional, no se entendería la historia del Uruguay de la primera mitad del siglo XX omitiendo este movimiento obrero y social.

El fin de la guerra civil (1904) en nuestro país —hemos señalado hace unos años— resulta de un cambio de actitud de la burguesía, que admite el abandono de la "tierra purpúrea" por la disputa electoral, movilizando la opinión pública. Pero no menos importante es la existencia del movimiento obrero en las ciudades y especialmente en Montevideo, así como la actitud de la izquierda social frente a las "patriadas". **El manifiesto socialista** de 1910 es categórico: (hacemos) "constar una vez más (nuestra) protesta contra los movimientos armados que con desalentadora frecuencia conmueven y devastan al país sin responder a ideales levantados ni siquiera definidos"... Dice sumarse a "los obreros que lanzan manifiestos acusando el crimen de la insurrección", y se hace solidario de "los obreros conscientes", "los operarios del ferrocarril, desvalijados, robados y abandonados... u obligados a engrosar las filas insurrectas" o "el numeroso grupo de asalariados que... huyeron del país con el espanto y el asombro de la expoliación brutal", etc.

Hemos dicho en otra parte que "el extremismo socializante, como el reformismo proletario, había comenzado por descreer de la «revolución» de los burgueses. Nada es más elocuente que confrontar las páginas de encendido lirismo de los «revolucionarios» de los partidos tradicionalistas, con los que en las mismas fechas y sobre los mismos asuntos y personajes escriben los autores del naciente movimiento obrero y social". (19)

Tenemos el testimonio de Florencio Sánchez, que como "blanco" combatió en el levantamiento de 1897 ("pisábamos las cuchillas de la patria —¡viva la patria! ¡abajo los salvajes! ¡abajo los ladrones!— y nos entregábamos a matar gente, a carnear vacas y a destruir haciendas, alambrados, puentes, telégrafos y vías férreas, en nombre de nuestros hollados derechos", etc.)

Después se incorpora al anarquismo, ejerciendo en Buenos Aires la dirección del

periódico **La Protesta**, y escribe una crítica feroz de Aparicio Saravia, y de la política burguesa oriental, en sus **Cartas de un flojo**, leídas en el Centro Internacional de Estudios Sociales, en setiembre de 1900, por el mismo autor.

En el censo de 1908 ya hay en el Uruguay más obreros y empleados urbanos que trabajadores rurales, y los 50.000 obreros fabriles de la capital representan muchísimo más que los cinco mil montoneros de Tupambaé.

José Batlle y Ordóñez no solamente interpretaba al sector más esclarecido de la burguesía oriental, sino a su naciente proletariado, al pacificar al país y cerrar el ciclo de las patriadas. La transformación y el poderío del Partido Colorado estarán vinculados, a través de la visión democrática de Batlle al reconocimiento de la existencia de ese nuevo sector de la sociedad.

La libertad sindical, consagrada en las Ordenanzas de Policía de 1903, la extensión del derecho de asilo a los extranjeros de los grupos de avanzada; y ante todo, el respeto riguroso que Batlle tuvo de las libertades públicas frente a las organizaciones y publicaciones de ácratas, socialistas y demás revolucionarios, fue un acontecimiento en la historia política del país.

La alianza de José Batlle con los obreros y artesanos fue decisiva: había nacido el batllismo. Hasta provocó reagrupamientos políticos a largo plazo. En primer lugar las sucesivas escisiones del Partido Colorado, en que los sectores reaccionarios (riveristas, vieristas, etc.) iniciaron el "contubernio" con el Partido Blanco, para enfrentar al batllismo y su política social.

Las masas trabajadas por la propaganda revolucionaria y socializante, que han adquirido conciencia en las luchas cotidianas por el salario, la jornada de ocho horas, o el derecho a la sindicalización, darán su apoyo a este nuevo tipo de tribuno democrático, dispuesto a institucionalizar y legalizar las conquistas populares.

En el seno del movimiento obrero y social la atracción de Batlle provocó una compleja serie de situaciones. Por una parte se decantó un núcleo radicalizado, (socialista o anarquista), para quien la "cuestión social" solamente se resolvía por el cumplimiento "finalista" de la revolución social.

Pero Batlle, en la medida que llevó a la práctica "el programa mínimo" del socialismo reformista, alentó una especie de **populismo** que mató por muchos años las posibilidades de desarrollo de un partido socialdemócrata.

Entre los adeptos del anarquismo el fenómeno no es menos grave. **La Protesta** de Buenos Aires, dirigida entonces por Teodoro Antillí, lo estigmatizará como "la desviación uruguaya", o sea la tendencia a confiar "en un político burgués", etc. Miles de familias educadas en las ideas libertarias, no solamente votaron a Batlle en las elecciones de 1911 y siguientes, sino que integraron los cuadros del "anarco-batllismo", un fenómeno histórico-político importante de estos años. Batlle reclutó entre estas gentes algunos de sus colaboradores de confianza, funcionarios para la nueva Oficina del Trabajo y otras reparticiones nuevas, y nunca les escatimó su simpatía y apoyo personal.

Hemos dicho en nuestro trabajo **Batlle y el movimiento obrero y social** que este fenómeno ideológico en buena parte se explica por un proceso simultáneo de movilidad vertical ascendente.

Muchos de los gallegos y napolitanos que "bajaban del brazo desde Villa Muñoz cantando la Internacional los Primeros de Mayo", —como dice en un poema Frugoni— se mudan al Prado, y envidian Trouville.

De los obreros y artesanos del 900 salió buena parte de la clase media de los años siguientes. Los hijos de los revolucionarios extranjeros, frecuentaron los liceos (extendidos en 1912 a toda la república), se hicieron empleados de las empresas económicas estatales, o consiguieron ingresar a las facultades renovadas por el viento de la **Reforma** cordobesa. Explicablemente "la ideología revolucionaria es entonces sustituida por el progresismo batllista". [20]

Todo esto no estaba previsto por los tribunos del **Centro Internacional de Estudios Sociales** ni del **Centro Obrero Socialista**, pero la historia a menudo transcurre de una suerte en que el fruto del esfuerzo de unos, se cosecha en las manos de otros. Sucede esto, en materia de clases sociales, cuando una clase inferior, y sometida, aun habiendo comprendido los mecanismos del poder y la riqueza, no alcanza la autoconciencia suficiente de sí misma. Tal lo que había pasado en el Uruguay del 900.

* * *

Entre los ensayistas de filiación nacionalista o reaccionaria no han faltado quienes han buscado explicar el fracaso histórico de los extremistas de la "belle époque" rioplatense, en una pretendida imitación de cánones europeos. Fundar sindicatos, o partidos clasistas de izquierda, era no solamente un error sino una traición al "alma", o al "ser" latinoamericano, gauchesco, caudillesco, nacionalista, etc. por la imitación foránea.

Lo curioso, sin embargo, es que justamente esa misma opinión explicativa ha sido lo que predominó entre los colegas de socialistas y anarquistas radicados en los países europeos.

Por ejemplo, las cabezas más importantes del anarquismo italiano de principios de siglo (Errico Malatesta y Luigi Fabbri, que por otra parte vivieron entre nosotros), criticaron abiertamente el "forismo" platense. Estos autores eran partidarios de la unidad de la clase obrera organizada, y de la prescindencia doctrinaria del movimiento sindical, y sobre esa pauta se construyó en setiembre de 1911 la Confederación Nacional del Trabajo, de España, el organismo de masas más importante creado por los anarquistas en el siglo XX. [21]

Todavía son más notorias las disidencias en el seno del socialismo, pues se ventilaron en públicas polémicas en Buenos Aires y Río de Janeiro. En 1909, el sabio italiano Enrico Ferri le decía al fundador del Partido Socialista Obrero Argentino, doctor Juan B. Justo: "Me parece que el P. S. (aquí) es importado por los socialistas de Europa que emigran a la Argentina, e imitado por los argentinos al traducir los libros y folletos socialistas de Europa". Su solución política recaía en la necesidad de que los obreros apoyaran a partidos liberales o radicales, abandonando su propia organización.

Frugoni enérgicamente hace suya la argumentación de Justo, que por lo demás respaldaba la reciente revolución rusa de 1905, y confirmarían las revoluciones mexicanas de 1910, y finalmente las grandes revoluciones rusas del año 17. [22]

En otras palabras, buenas o malas, las soluciones que los rioplatenses de la extrema izquierda dieron a "la cuestión social" fueron suyas, y las llevaron adelante contra la opinión de enemigos, (incluso antepasados de sus críticos de hoy), y hasta de sus propios amigos de los países industriales, o más adelantados.

NOTAS

1) La vida política giraba en el interior de un núcleo de familias antiguas. Todavía en 1907 el periódico ácrata, **La Acción Obrera**, informando de una campaña abstencionista popular criticaba la "farsa electoral" señalando que para todo Montevideo (300.000 habitantes) votaban ocho mil personas, y en la Villa del Cerro, entonces con 13.000 habitantes, los votantes eran sólo doscientos.

2) Véase nuestro artículo, **Los internacionales del 75**, Montevideo revista **Nuestro Tiempo**, nº 2, febrero de 1955, p. 114 y sigs.

3) "Desde 1901 y por varios años, ya no es posible hablar del movimiento anarquista en el Uruguay como un movimiento aparte de la organización de los trabajadores, y no es posible hablar del movimiento sindical como una cuestión separada por completo de la actuación de los anarquistas", dice Francisco R. Pintos, p. 57, **Historia del movimiento obrero del Uruguay**. Montevideo, Gaceta de Cultura, 1960.

4) Ver págs. 153 y 154 de Diego Abad de Santillán, **La F.O.R.A.**, Bs. As., Nervio, 1933.

5) Pág. 21 del artículo **Nuestra realidad sindical y anarquista**, revista **Esfuerzo**, Montevideo, año I, nº 6, julio de 1936, y **Antonio Marzovillo: un militante anarquista** art. en **Lucha Libertaria**, Montevideo, nº 195, enero 1960.

6) Corresponde destacar que en Buenos Aires **La Protesta Humana**, (también libertaria), fundada en 1897, comenzó a ser cotidiana recién en 1904, ahora con el nombre de **La Protesta**, y se vendió mucho en Montevideo, especialmente sus suplementos mensuales, con secciones literaria, artística, etc.

7) Obsérvese que los tratadistas tienen tendencia a reducir su visión del 900 a este sector. V.g. **La literatura uruguaya del 900**, revista **Número**, Montevideo, enero-julio de 1950 por E. Rodríguez Monegal, C. Real de Azúa y otros.

8) Diego Abad de Santillán al intentar para Argentina un balance similar, (aunque con un esquema conceptual sociológico distinto), véase **El anarquismo en la vida intelectual argentina**, París, periódico **Solidaridad Obrera**, del 24 de agosto de 1961, p. 8, vuelve a citar a muchos de estos personajes que participaron asimismo del ambiente cultural anárquico bonaerense.

9) Pintos la considera la primera celebración, pero según resulta de **El Día**, Montevideo, del 30 de abril de 1890, ya se conocían socialistas desde entonces y éstos celebraban el 1º de Mayo. Véase C. M. Rama, **Ensayo de Sociología uruguaya**, Montevideo, Medina, 1956, p. 135 a 139.

10) Véase nuestra nota, **El manifiesto inicial del Partido Socialista**, en revista **Nuestro Tiempo**, Montevideo, nº 3, abril 1955, p. 179 y sgtes.

11) Pág. 48, ob. cit.

12) **El Socialista** (Montevideo), nº 11 del 6 de junio de 1911.

13) Francisco R. Pintos, ob. cit. p. 70, expresa: "Entablada la huelga de los obreros portuarios en mayo de 1905, el Consejo de la UGT (socialista) dio a publicidad un manifiesto, oponiéndose a ella. Igualmente se opusieron en julio de ese año a que los obreros de la construcción reclamaran la adopción de la jornada de ocho horas, no obstante ser la voluntad casi unánime del gremio."

14) "Es así que ingresaron al país, entre otros muchos, de 1901 a 1912, los socialistas Bartolomé Bossio, Luis Bernard, Castor García Balsas y Alfredo Caramella, y los anarquistas Pascual Guaglianone, Antonio Marzovillo, Orsini Bertani, Carlos Balsán, Juan Llorca, Francisco Corney, Oreste Ristori, Eduardo G. Gilimón, Joaquín Hucha, Adrián Troitiño, F. B. Basterra, etc. que en los años siguientes los encontramos entre los conferencistas del Centro Internacional y del Centro Carlos Marx, organizando nuevos sindicatos o colaborando en la prensa, la labor editorial, etc. Esta medida lleva a la prensa reaccionaria a predecir que los ácratas extranjeros recién llegados, promoverían una ola de atentados. Es notorio que en el Uruguay no ha habido atentados políticos en todos esos años", p. 45 de Carlos M. Rama, **Batlle y el movimiento obrero y social** en el volumen colectivo, **Batlle, su vida, su obra**, Montevideo, Acción, 1956.

15) **La vie et l'oeuvre de Francisco Ferrer. Un martyr au XXe. siecle**, de su hija Sol Ferrer, Paris, Fischbacher, 1962, en p. 251, alude al Uruguay.

16) Seguimos el ensayo, **La revolución mexicana en el Uruguay**, incluido en el Apéndice de nuestro libro **Historia del movimiento obrero y social latinoamericano contemporáneo**, Montevideo-Buenos Aires, Palestra, 1967, p. 116 y sgtes.

17) Entre los manifestantes, o patrocinadores, del acto figuraban, por ejemplo José Enrique Rodó, Julio Raúl Mendilarharzu, Fernán Silva Valdés, Enrique Casaravilla Lemos, Miguel A. Páez Formoso, Eduardo Rodríguez Larreta, José G. Antuña, José Pedro Blixen Ramírez, Alberto Reyes Thevenet, Enrique Cluzeau Mortet, Eduardo Acevedo Álvarez, Vicente H. Salaverry, Bartolomé Vignale, Humberto Boggiano, Eduardo Terra Arocena, Eustaquio Tomé, Oscar Bellán, junto a dirigentes de extrema izquierda como Ángel Falco, Evaristo Bouzas Urrutia (!), el también argentino Manuel Ugarte, Ángel Morelli, J. Vidal, etc.

18) Recordemos que los estudiantes de América Latina celebran en Montevideo (1908) el Primer Congreso Interamericano de Estudiantes. Baltasar Brum, entonces estudiante de Derecho, dirige su periódico llamado **Evolución.**

19) De **Ensayo de sociología uruguaya**, ob. cit. p. 207, en que se abunda sobre el fin de las guerras civiles.

20) Ob. cit., páginas 54-56.

21) E. López Arango y D. A. de Santillán en **El anarquismo en el movimiento obrero**, Barcelona, Cosmos, 1925, discuten ampliamente este problema.

22) Emilio Frugoni, **Génesis, esencia y fundamentos del socialismo**, Buenos Aires, América lee, 1947, tomo II, cap. XLIII, págs. 283 y sgtes.

JULIO C. ABELLA TRIAS

ARQUITECTURA Y URBANISMO

Montevideo ha sufrido una profunda transformación arquitectónica y urbanística. Las generaciones anteriores han construido una ciudad —la más europea de Latinoamérica—, que ha crecido extraordinariamente, en extensión, a consecuencia de la falta de planes orgánicos y del parcelamiento desenfrenado de la zona rural.

El "Gran Montevideo" es ya una realidad y las viviendas se dispersan en una bajísima densidad de población en un enorme arco de más de 30 kilómetros, creando problemas insolubles a las autoridades municipales, incapaces de dar los servicios públicos mínimos a una localización habitacional tan dispersa.

La ciudad frente a esta realidad urbanística, ha perdido la audacia que tuvo la generación de la "belle époque", entre los años 1890 a 1914, que conmoviera a Montevideo con grandes obras que hoy nos admiran, y cuyo costo actual hace que parezcan inimitables.

Montevideo a partir del sabio plan de Guidini, se guió por el urbanismo vial, trazando sólo calles, avenidas y plazas, o por la megalomanía estética de las grandes diagonales.

Hoy los problemas son tan graves que hay que dar paso a los hombres que quieren construir una nueva ciudad dentro de las directivas del moderno planteamiento urbano; una ciudad organizada con el principio de la centralización descentralizada, tendiendo a crear o realzar los centros ya existentes para dotarlos de una implementación que les permita dar a los habitantes de los barrios una vida plena y feliz.

El estudio de aquella gran época debe servirnos para afirmar la voluntad de los montevideanos de reconquistar de esta bella ciudad, la audacia de sus creaciones urbanísticas, para construir la Autopista de la Avenida Italia, la ampliación del Puerto de Montevideo, el saneamiento del Pantanoso y de las playas urbanas, y terminar esos edificios públicos paralizados durante años, mientras sus habitantes han sabido construir el hecho urbanístico más notable de los últimos cincuenta años, la Rambla de los Pocitos, crear la más bella ciudad-jardín de América Latina en Carrasco, y levantar las hermosas viviendas de Punta Gorda y Malvín.

Que las enseñanzas del pasado nos sirvan para mantener para esta ciudad, su carácter humano desentrañando de su cuerpo palpitante y vivo y de su alma, las aspiraciones de su población.

Las obras realizadas en el período de la "belle époque" son de una magnitud tal, que muestran la visión de los hombres que las impulsaron; ella correspondía a una gran ciudad, cuando en realidad Montevideo era todavía una ciudad pequeña que al comenzar el año 1890 albergaba 234.018 habitantes.

De la realidad física de la ciudad da buena cuenta aquel magnífico documento del *Censo de 1889*, levantado por la sabiduría de Carlos María de Pena, Domingo Lamas, Juan María Pérez, Jacobo A. Varela, Honoré Roustan, Eduardo Acevedo, y Martín C. Martínez, que tantas enseñanzas nos depara y que todavía no hemos sido capaces de imitar para tener un Censo actual que nos dé como aquél una visión tan completa de lo que era Montevideo.

El censo de 1899 mostraba ya una predominancia completa de la cubierta de azotea, pues de un total de 20.788 edificios con que contaba Montevideo, 14.840 estaban cubiertos en aquella forma; 1.979 con tejas francesas; 93 con pizarras; 976 con paja; 2.892 con zinc, y 8 con madera.

La ciudad todavía no presentaba sus suburbios sometidos al aluvión ininterrumpido del éxodo del campo hacia ella, y los "cantegriles" de aquellos años estaban formados solamente por un millar de ranchos de terrón diseminados en Colón, el Cerro, Miguelete, Maroñas y la barra de Santa Lucía.

La Unión, Pocitos, Paso del Molino, Tres Cruces y el Reducto, mostraban ya una importancia creciente, contando con 6.882 edificios.

El núcleo urbano era predominante, y contaba con el 54.32% de los edificios, unos 11.292; el suburbano con un 33.11%, unos 6.882, y el núcleo rural con el 12.57%, unos 2.614 edificios.

La zona urbana había sido extendida en 1887 y llegaba desde el Bulevar Artigas hasta el Camino Propios, y arrancando del Cementerio del Buceo seguía en dirección norte, hasta el arroyo Miguelete, pasando por la Unión y la falda del Cerrito; desde el Camino Propios y el arroyo Miguelete seguía este arroyo hasta su desembocadura en la bahía.

La ciudad contaba con seis plazas públicas en la zona 'nueva", —extensión de la vieja ciudad colonial—, y en la "novísima" se proyectaba otras plazas. Circulaban ya en Montevideo siete líneas de tranvías de caballos, en tanto que en la campaña dominaba la carreta y la diligencia. El alumbrado público eléctrico había sido inaugurado en 1887, —después del ensayo realizado en 1886—, en la plaza Independencia, con un foco con 6 lámparas en una torre de 47 mts. de altura. Los teléfonos tenían 3.000 abonados.

En 1890, el 90% de los habitantes de la ciudad se encontraban comprendidos en un amplio arco de círculo de 6 kmts. de radio tomando como eje la calle Sarandí en su comienzo en la península, y sólo el 10% de la población no estaba servida por los tranvías a caballos.

Han pasado muchos años desde aquella lejana época y hoy Montevideo con un millón trescientos mil habitantes, y 316.000 viviendas, presenta problemas muy serios de congestionamiento y extensión indiscriminada de la ciudad, que ocupa ya un área urbana de 5.800 hectáreas, con una muy baja densidad de población, de unos 125 habitantes por hectárea; un área suburbana de 11.200 hectáreas, con una densidad de unos 30 habitantes por hectárea, la que da para la ciudad una densidad de población muy baja de sólo 68 habitantes por hectárea. Con una densidad de población como la de Buenos Aires, Montevideo con su enorme extensión podría hoy albergar tres millones de habitantes.

Puede decirse que si en 1890 la ciudad ocupaba la zona limitada por el citado arco de 6 kilómetros, ahora el "Gran Montevideo" llega hasta treinta kilómetros, habiéndose extendido en forma sorprendente a partir de 1947.

Pero lo más grave es que el área urbana y suburbana montevideanas tienen una superficie de 169 kilómetros cuadrados con sólo 68 habitantes por hectárea, mientras que Buenos Aires con sus cuatro millones de habitantes ocupa 197 kmts.2; San Pablo tiene 220 kilómetros cuadrados, y París 78 kmts.2 con una densidad de 384 habitantes por hectárea. Esta enorme extensión de Montevideo, una de las mayores del mundo, responde a la falta de un plan orgánico y a la sola aplicación de un urbanismo vial, que no consideró más que el trazado de calles sin tratar de nuclear la ciudad, evitando así la extensión desmesurada de la misma.

LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA MONTEVIDEANA

La arquitectura de Montevideo en la segunda mitad del siglo XIX, había sido incapaz de responder al programa edilicio planteado por las exigencias de la vida moderna y los adelantos técnicos.

Tuvo nostalgias del palacio renacentista, o de la mística atmósfera del medioevo, y aplicó las formas tradicionales del palacio a la vivienda; sumó y mezcló todos los estilos, bajo la influencia de los maestros extranjeros que los trajeron al pequeño poblado, que naciera en un luminoso día de diciembre de 1726, cuando el Capitán de Corazas, Pedro Millán, repartiera los solares entre los primeros 130 pobladores, que asistían al nacimiento de la nueva ciudad.

Montevideo después de las grandes obras militares de la Colonia y de la arquitectura civil y religiosa de la "época hispánica", pasó por el "academismo neoclasista", de 1830 a 1852, con la casa de Roosen, la casa de Rivera, el Templo Inglés, obra del Ing. Paullier, y el Teatro Solís, del Arq. Garmendia, inspirado en las construciones italianas del siglo XVIII, hasta la notable influencia de los maestros Carlos Zucchi y Bernardo Poncini; Zucchi con su ambicioso plan urbanístico de 1837 —el segundo que tenía Montevideo—, y Poncini con sus tan conocidas "arquerías" de la Plaza Independencia, de 1860, y el Cementerio Central.

Después Montevideo había visto realzadas sus calles con el estilo del "renacimiento francés", y la influencia del arquitecto Víctor Rabú, con la Iglesia de San Francisco y el Asilo Larrañaga.

Pero la mezcla de todos los estilos de la gran arquitectura tuvo su punto culminante en los últimos años del siglo pasado, y Montevideo entre 1870 y 1900 vio con el "eclecticismo historicista" trasplantados a sus calles los más diferentes ejemplos de la arquitectura de las grandes ciudades europeas, con el neo-gótico de la Legación Argentina y la Junta Departamental del Ing. Ignacio Pedralbes, hasta las obras del arquitecto Juan A. Capurro como ser su tan conocida casa de Estévez,— actual Palacio de Gobierno— en la Plaza Independencia, y la Cárcel Preventiva de la calle Miguelete, con pabellones radiales de acuerdo a la técnica más moderna de aquella época.

La revolución industrial y sus consecuencias urbanísticas, que en Europa ya se habían manifestado con todas sus fuerzas, debían llegar recién a Montevideo con el siglo XX; la arquitectura montevideana del siglo XIX estuvo en armonía con una cultura que unía a la concepción romántica, la epidémica fiebre amarilla y la falta de higiene.

Este período que ha dado en denominarse de la "belle époque" de Montevideo y que comienza en 1890, es la expresión de una ciudad, que era el país, que vivía sus mejores años, ajena a los profundos cambios que la industrialización había engendrado en Europa, y a las negras nubes que presagiaban al mundo la guerra de 1914, para que recién entonces la ciudad despertara, terminando con un período de increíble audacia.

Lentamente la ciudad iba creando las condiciones para que naciera una nueva arquitectura. Los arquitectos uruguayos ya comenzaban a visitar Europa, y algunos de ellos habían visto la sorprendente revolución del Palacio de Cristal de Joseph Paxton, en 1854, y luego la Torre Eiffel, de 1990. En Estados Unidos, por esa época surgía el primer rascacielo moderno, el Monadock Block, en 1891, mucho más nuevo que el Home Insurance Company que había ocultado una estructura moderna bajo viejas formas.

Debía ser la vieja Facultad de Matemáticas la que albergara en sus comienzos a los primeros arquitectos uruguayos. Fundada en 1885 por el ingeniero D. Juan Monteverde, con la colaboración del ingeniero arquitecto D. Ignacio Pedralbes, ocupó la Cátedra de Historia de la Arquitectura el profesor arquitecto D. Emilio Boix, y la Cátedra de Proyectos de Arquitectura el profesor arquitecto D. Julián Masquelez compatriota que fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de París

En 1896, el arquitecto D. Horacio Acosta y Lara, uno de los pioneros de su profesión, ocupó la Cátedra de Proyectos que regenteara Masquelez, y en 1898 fue nombrado Catedrático de Arquitectura, obteniendo la cátedra en propiedad en 1907.

OBRAS NOTABLES DE LA ÉPOCA

De las obras del comienzo de esa época, la más notable es sin duda el Hospital Italiano, del Ingeniero Luis Andreoni, autor también de otro típico edificio, la Estación del Ferrocarril Central del Uruguay.

El Hospital Italiano fue construido entre los años 1885 y 1890, en el Bulevar Artigas, Avenida 8 de Octubre y Jorge Canning, en el histórico paraje de Las Tres Cruces. Fue además precursor del desplazamiento del centro de la ciudad, y su ubicación un desafío al futuro que hiciera su proyectista, quien lo levantó en una zona que era todo campo en aquellos tiempos.

Fue "concebido y ejecutado sin hacer economía ni de terreno ni de materiales", dice Giuria, y su arquería repetida en las fachadas de Bulevar, y 8 de Octubre, con sus graciosas dobles columnas dóricas que soporta los arcos. La concepción del proyecto es de índole monumental y su acceso se destaca por una esca-

linata de mármol, material del cual el proyectista sacara partido para dar a su obra un carácter imperecedero y de gran nobleza, que hace que aún hoy mantenga un puesto de honor entre los grandes edificios de la ciudad, como una de las obras que se deba conservar eternamente.

La otra gran construcción que caracteriza a Andreoni, es la Estación dél Ferrocarril Central.

Cuando fue inaugurado el Ferrocarril en 1869, la primera estación se hallaba ubicada en las calles Paraíso, Olivos y Río Grande, en el paraje denominado Bella Vista, lejano arrabal de la ciudad. Más tarde, a consecuencia de que los caminos de acceso a la Estación resultaban poco menos que intransitables, se decidió prolongar las vías hasta la calle Miguelete, (hoy La Paz) pero para ello hubo que terraplenar la bahía, construyendo un muro de contención a la altura de la calle Río Negro, rellenando la zona hasta la calle Pampas.

En 1871, ya estaba construida la nueva estación terminal, en el mismo sitio en que se levanta hoy, y aunque el local era muy modesto, prestó sus servicios durante varios años, hasta que en 1893 fue destruido por un incendio.

Andreoni fue el encargado de proyectar la actual estación, que fue construida de inmediato, e inaugurada en 1897; esta rapidez en construir una obra enorme para aquellos años, nos mueve a hacer alguna reflexión, no muy a favor de la época en que vivimos.

La Estación Central es un buen ejemplo de arquitectura renacentista italiana, con las modificaciones que le introdujo Andreoni en el uso de las "mansardas" y las "lucarnas", elementos poco usados hasta entonces.

En esa época fueron expresión de la arquitectura montevideana, otros dos grandes técnicos: Juan A. Capurro y Juan Tosi.

Capurro fue autor del Palacio Santos, —actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores, en la Avenida 18 de Julio esquina Cuareim— un ejemplo del Renacimiento italiano del siglo XVI; y de la casa de D. Carlos de Castro, actual sede del Consejo del Niño, en la calle 25 de Mayo. En ambos edificios, como en casi todos los de su época, hay una profusión de mármoles y otros buenos materiales, que los hacen de una calidad que hoy resulta muy difícil imitar, por los elevados costos de la construcción; son notables en ese aspecto las escaleras de mármol blanco italiano, entre las cuales la de la casa de Castro es un ejemplo digno de ser admirado como un alarde de artesanía, de fina y depurada terminación.

Otra de sus obras fue la actual sede del Museo Municipal "Juan M. Blanes" en el Prado, —en aquella época la quinta de Morales, antes de Raffo— con un recuerdo muy claro de las "villas" italianas construidas por Palladio y sus discípulos.

Capurro se contrajo a la arquitectura civil, mientras que Andreoni proyectó y construyó grandes edificios públicos, respondiendo a los nuevos programas que la ciudad tenía que abordar con el progreso de la técnica y la ciencia.

Tosi fue, en cambio, el arquitecto de grandes proyectos, que no fueron realizados, entre ellos un Teatro Nacional y un Gran Hotel; pero quedan algunas de sus obras, como ser el edificio de la Administración de Loterías, y la Iglesia de los P.P. Jesuitas (ex-Seminario).

NUEVOS TIPOS DE VIVIENDA

Durante la segunda mitad del siglo XIX, había surgido en Montevideo un tipo de vivienda —que recibió el nombre de "conventillo— como solución para las gentes pobres. Se trataba de casas colectivas, divididas en pequeñas piezas que se alquilaban separadamente, y de servicios agrupados para baños y cocinas; a menudo grandes piletas para lavado de ropa en medio del patio caracterizaban muchas de estas construcciones las que todavía puede verse en el viejo barrio Sur.

El programa era un interesante intento arquitectónico para dar vivienda a la gente más modesta, pero la falta de servicios indispensables y la promiscuidad ambiente fueron convirtiéndolos en lugares de miseria, en la peor habitación de la ciudad.

Históricamente surge con la libertad de los negros esclavos, y una corriente poderosa de inmigración que solo encontraba al llegar a nuestras playas una pieza en el "conventillo".

De estos conventillos, uno es digno de mención, porque en él, en 1891, el ingeniero Aquiles Monzani, verdadero precursor de un nuevo material, construyó la primera estructura de hormigón armado: era el denominado "Lafone", en la calle Paraguay, esquina Gral. Tajes, demolido en el año 1943.

Pero es a Emilio Reus a quien corresponde haber iniciado en Montevideo una época verdaderamente revolucionaria en materia de vivienda, con sus casas colectivas en los barrios Reus al Norte —actual Villa Muñoz— y Reus al Sur, en la tan conocida calle Ansina.

El barrio de Reus al Norte se componía de 450 viviendas, esfuerzo notable para esa época, ya que en Montevideo no se ha hecho ningún conjunto de viviendas de esta magnitud; sólo el del Municipio y del Banco Hipotecario, iniciado en 1965, en la Unidad Habitacional del Buceo, tendrá 630 unidades.

Se trataba además de construcciones de dos plantas, con tres a seis habitaciones. Un verdadero conjunto orgánico de viviendas, construido de una sola vez, con unidad arquitectónica que su proyectista, el arquitecto Tosi, consiguió con líneas clásicas; corona la ordenación una azotea y añade un motivo pintoresco con algunas "mansardas" y sus correspondientes "lucarnas".

El otro grupo del Barrio Reus al Sur ocupa una sola manzana dividida en dos por la calle Ansina; la composición es parecida a la del anterior pero toda ella ha sido coronada por "mansardas" creándose así un tercer piso habitable.

LOS GRANDES EDIFICIOS

La ciudad comenzaba en aquella época a levantar sus edificios a mayor altura, ya que la sensible valorización del terreno hizo que las construciones debieran elevarse verticalmente, en dos, tres o cuatro pisos.

Entre tales construcciones representativas de este período, se encuentra el Palacio Jackson, en la esquina de la Plaza Cagancha, actual sede del Ministerio de Obras Públicas; obra de los arquitectos alemanes Parcus y Siegerist, que dieron a su obra cierto aire germanizante, fue uno de los primeros grandes edificios de renta de la ciudad.

Una gran obra se terminó en 1895, el Ateneo de Montevideo, que se levanta actualmente en el costado norte de la Plaza Cagancha. Es sin duda una construcción de grandes pretensiones, con un orden colosal de pilastras dóricas en los ángulos, y corintias en el centro, expresión de la poderosa influencia que ejerciera, tanto acá como en Buenos Aires, el autor de la Opera de París, Charles Garnier; tres arquiectos fueron los autores de esta obra de fuerte tendencia neo-griego francés, los técnicos José M. Claret, Masquelez, y Boix.

De las ambiciones de Montevideo en esa época, da cuenta la construcción del ex-Hotel Nacional" en las calles Piedras, Cerrito, Juan L. Cuestas e Ing. Monteverde. Fue una obra impulsada por Don Emilio Reus, y en ella funcionaron luego, durante muchos años, las Facultades de Ingeniería y Arquitectura y actualmente la Facultad de Humanidades; anteriormente el edificio fue ocupado por las Facultades de Derecho, y de Matemáticas, y la Sección de Enseñanza Secundaria.

Es un gran edificio de cuatro plantas y un gran subsuelo, con una superficie de unos 3.500 metros cuadrados. Estuvo coronado por altas "mansardas" que fueron demolidas en 1913.

De esta misma época es el Hospital Militar, cuya construcción marcó un evidente progreso con respecto al Maciel y al Vilardebó.

También la enseñanza levantaba grandes edificios, entre ellos el del Instituto Normal de Señoritas, en la esquina de las calles Colonia y Cuareim, obra del arquitecto polaco Lukasiewicks, con sus tres plantas de gran simplicidad.

Como otra influencia de Garnier se puede citar la fachada posterior del Hospital de Caridad, de clara influencia neo-griega, obra de Masquelez.

Hemos querido citar sólo algunas de las más típicas obras de aquella época, porque la verdad es que se estaba preparando la eclosión de un movimiento que debía cristalizar en el nuevo siglo que ya anunciaba su presencia.

EL MUNICIPIO Y LA CIUDAD

Montevideo que había crecido ya mucho en 1890, habíase extendido sin contar con un régimen municipal eficiente, y fueron las propias Juntas Económico - Administrativas las que plantearon al Parlamento la necesidad de la sanción de leyes orgánicas en la materia.

En 1889 se aprobó la Carta Orgánica de la Junta Económico - Administrativa de Montevideo, inspirada en las ideas de Carlos María de Pena; pero fue recién en 1903 que se votó la ley respectiva, promulgada en 1909.

Los municipios han carecido siempre de facultades claras para abordar los problemas de la ciudad, y si en aquella época eso podía no ser tan importante, es indudable que hoy el Municipio no puede seguir sin la Ley Orgánica, —que todavía no ha conseguido ser dictada— para poder abordar los problemas de la metrópoli, que son ya acuciantes y para enfrentarlos se carece de los instrumentos legales que la moderna planificación urbana necesita.

Montevideo carecía de planos de fraccionamiento, y desde el año 1887 se había extendido hasta Propios y el arroyo Miguelete sin intervención municipal alguna; la Junta Económico - Administrativa recién el 29 de agosto de 1905, aprobaba los planos definitivos del amanzanamiento de la ciudad.

Los primeros estudios del amanzanamiento fueron realizados por el Director de Obras Municipales, arquitecto Horacio Acosta y Lara.

Dentro de los planes para el desarrollo urbano, debe mencionarse el del ingeniero paisajista francés Eduardo André de "Embellecimiento de la ciudad", de 1890, y el de "Parques de la ciudad", del mismo André y su compatriota el arquitecto paisajista Ernesto Racine.

El primero de estos parques fue el "Prado Oriental", hoy Prado.

En 1896 la Municipalidad recibió los territorios próximos a la playa Ramírez por la ley de liquidación del Banco Nacional, para crear un parque urbano; en 1903 se dio comienzo a las plantaciones, formándose así el actual Parque Rodó. Finalmente, en 1912, el insigne arquitecto paisajista francés Carlos Thays proyectó el hermoso balneario de Carrasco, siguiendo las teorías de la ciudad jardín de Ebenezer Howard; y en 1916, el Arq. Raúl Lerena Acevedo y D. Carlos Racine trazaron el parque de Carrasco.

Montevideo al finalizar el siglo pasado presentaba un adelanto arquitectónico muy considerable con obras que no correspondían a su densidad de población ya que pretendía imitar las grandes construcciones europeas, siendo en este aspecto la ciudad de América Latina que en esas épocas parecíase más a las ciudades del Viejo Mundo.

El país entonces vivía mirando hacia Europa, y desconocía a nuestra América que recién ha comenzado a "descubrir" en los treinta últimos años.

Pero Montevideo estaba ya preparada para la gran eclosión del nuevo siglo, y las grandes obras que se iban a iniciar eran el reflejo de una vida intelectual y artística que dejó profundas huellas en la cultura nacional y que había florecido en el genio de Vaz Ferreira, Zorrilla de San Martín, Florencio Sánchez, Herrera y Reissig, Blanes, Carlos M. Herrera, Hequet, Carbajal, Livi y Ferrari.

MONTEVIDEO EN EL SIGLO XX

La "belle époque" montevideana debía culminar en el siglo que recién comenzaba, para vivir una de sus épocas más memorables en todos los aspectos; también en materia de arquitectónica y urbanística aunque todavía faltara la visión orgánica de la ciudad.

Se abordó algunas de las realizaciones más ambiciosas para una ciudad pequeña que era todavía con sus 268.000 habitantes, y su corta existencia, ya que sólo contaba 174 años de fundada.

El nuevo siglo trajo además el descubrimiento de nuestras magníficas playas, y la población se fue orientando definitivamente hacia el este para crear un hecho urbano nuevo, de gran potencialidad. A partir de 1947 el crecimiento de Montevideo ha sido tal que en una organización lineal a lo largo de la Interbalnearia, puede decirse que llega hasta el Pinar. La ciudad que había crecido hacia el norte, cambió su rumbo hacia el este.

Las viejas quintas del Prado y del Paso del Molino pasaron a integrar la historia romántica de Montevideo y fueron la base de los barrios del Paso del Molino, Paso de las Duranas, Aires Puros, Atahualpa, etc.

Pero además en el nuevo siglo, el crecimiento de la ciudad, impulsado por la extensión de las líneas de tranvías, trajo la necesidad de una zonificación para impedir los inconvenientes que causaba las industrias en los barrios de vivienda.

No hay en la época actual un conjunto de obras como las que se construyeron en Montevideo entre los años 1903 y 1914. Montevideo, que era en esa época la ciudad de América Latina que marcaba metas en edificios de esparcimiento, cultura y públicos, ha quedado ya definitivamente atrás de casi todos los países latinoamericanos.

En materia de edificios de enseñanza se construyó la actual Facultad de Medicina en la zona de la vieja plaza Sarandí, obra del arquitecto Jacobo Vázquez Varela inaugurada en 1908. Es un conjunto que respondía a las técnicas más modernas en materia de enseñanza superior de la Medicina y que aún hoy presta servicios, si bien los cursos hospitalarios se han desplazado al nuevo Hospital de Clínicas. Ocupa unos 7.000 metros cuadrados, en las dos pequeñas manzanas frentistas a la avenida Gral. Flores y cuenta con numerosos laboratorios, salón de actos, biblioteca, etc.

La actual Facultad de Derecho, obra de los arquitectos Silvio Geranio y Juan M. Aubriot, fue inaugurada en 1911; en la misma fecha fue inaugurado el edificio de la Sección de Enseñanza Secundaria, proyecto del arquitecto Alfredo Jones Brown, actualmente ocupado por el Instituto Vázquez Acevedo. La ciudad ha sido tan incapaz de construir los locales que la enseñanza necesita, que la capacidad de este edificio ha sido ampliada habilitándose las buhardillas con salones de clase en pésimas condiciones de confort y adecuación a los fines docentes.

La Facultad de Veterinaria, —en aquella época Escuela de Veterinaria— fue construida en la Avda. Larrañaga según el proyecto del arquitecto D. Emilio Conforte, autor también de otro destacado edificio de la ciudad, por sus valores arquitectónicos, su reciedumbre y adaptación de la arquitectura al destino de la edificación, la actual Cárcel Penitenciaria de Punta Carreta inaugurada en 1910. El destino actual de este edificio es su demolición, ya que lo que en aquella época era un descampado, es hoy una de las zonas residenciales más características de la ciudad. La Cárcel deberá ser trasladada al Penal de Libertad, construido con otra técnica, en que se trata de incorporar el preso al trabajo, dándole libertad de movimientos en un gran predio, y haciendo de la celda un lugar de reposo, y de sanción solamente en casos especiales.

LA REACCIÓN CLÁSICA DE 1905 A 1914

A partir de 1905 la influencia francesa en Montevideo vuelve a afirmarse, ahora bajo la directa invocación de los maestros Masquelez, y Juan P. Carré, este último a partir de 1907 desde la Facultad de Arquitectura: surgen así todas las gamas del Luis XVI.

Dentro de este estilo es típico el palacete Taranco, sede hasta hace poco del Ministerio de Instrucción Pública; la quinta de la familia García Fonticella, en 8 de Octubre, obra del Arq. Carré. Mientras tanto Louis Gardelle, otro de los arquitectos que caracteriza este período, construía el Palacio Piria, en la plaza Cagancha, actual sede de la Suprema Corte de Justicia, el Palacio Pietracaprina en la esquina de Rivera y bulevar Artigas, actual sede de la Embajada del Brasil, y Alejandro Christophersen ejecutaba en la esquina transversa un típico edificio a la manera de Adams, una gran casa residencial con buhardillas, actual sede de la Asociación Estudiantil Femenina Católica.

En aquella época Montevideo contaba ya con setenta y seis pueblos y barrios que la rodeaban; el más importante era el de la Unión, con 15.000 habitantes; una villa, se decía, entonces, con calles de un kilómetro de extensión, buenos edificios y espléndidas quintas, donde además se hallaba ubicado el Asilo de Mendigos, cuyo edificio fue construido entre 1847 y 1850.

Le seguía la Villa del Cerro con 10.000 habitantes, el Paso del Molino y el Paso de las Duranas, con suntuosas quintas, Villa Colón, lugar de grandes residencias.

Pero ya los Pocitos comenzaba a perfilarse como un hecho urbano nuevo, un verdadero pueblo con varios valiosos chalets y hoteles. Trouville, inaugurado en 1897, era un pequeño balneario, con hermosos edificios, que ahora integra una sola unidad con los Pocitos, conformando con la gran ordenación de 1950 al 1955, el hecho urbano más notable de los últimos cincuenta años.

Capurro, lugar de balneario al norte de la ciudad, era la playa elegante donde nuestras mujeres iban a lucir las modas.

La playa Ramírez que contaba desde fines de 1909 con un gran hotel de 4 pisos, en el que se gastó más de un millón de pesos, rodeado del Parque Urbano (actual parque Rodó) era un lugar de turismo bonaerense.

El Hotel-Casino del Parque Urbano se consideraba entonces digno de una gran ciudad. La legalización de la ruleta permitió la erección de este gran edificio, uno de los mejores en su género de América Latina para su época, y que justificaba que los argentinos se trasladaran a Montevideo para disfrutar de sus magníficas salas.

Las construcciones habían comenzado a elevarse por la aprobación de alturas mínimas para la edificación, que se fijaron en once metros para la Rambla de Pocitos, Bulevar Artigas, y avenida Brasil; en 1912 se extendió esta ordenanza a Bulevar España.

Por ley Nº 3170, de 10 de junio de 1907, se fijaron las alturas mínimas para los edificios frentistas a las plazas Constitución, Independencia, Cagancha, Treinta y Tres, y avenida 18 de Julio.

En 1909 surgen los primeros intentos para caracterizar determinadas avenidas, fijando retiros en las mismas; se fijó un retiro de 4 mts. para todas las edificaciones de Bulevar Artigas, 8 de Octubre, Maldonado, Larrañaga, Propios, Suárez, Burgues, etc.

No podemos menos que comentar brevemente esta medida, a la cual se debe algunos barrios muy pintorescos, como ser los de la zona interna de Pocitos, donde se nota la enorme diferencia entre las calles sin retiro y las que lo tienen, siendo en éstas la vida más agradable, con jardines al frente de las casas, y una mayor amplitud de las calles.

Sin embargo, la falta de una planificación vial adecuada hizo que algunos retiros fueran insuficientes, como en el caso de Propios en

que cuando en 1957 se pretendió llevar dicha avenida a 50 mts. antes de pavimentar la doble calzada actual, no se pudiera obtener el canal suficiente por la pequeñez de los retiros fijados.

Entonces la ciudad carecía de un plan orgánico vial, y recién en 1957 debía aprobarlo como columna vertebral del "Plan Director" de ese mismo año.

La propiedad privada comienza por otra parte a ser limitada y se fijan servidumbres "non edificandi", sabia medida que lamentablemente en muchos casos ha resultado insuficiente, aunque en algunas calles se llevara a diez metros, sin indemnización alguna lo que representaba un enorme progreso frente al derecho de propiedad sin límites, que la ciudad moderna ya se veía obligada a limitar.

Así en muchos aspectos la ciudad procedía con un criterio más progresista que actualmente, en que la aparición de la teoría del valor de reposición del bien amenaza a toda la obra pública municipal, y es un retroceso en la limitación de los derechos individuales que el moderno derecho urbano reclama en bien de la colectividad.

LA ZONIFICACIÓN EN LA CIUDAD

Surgen en Montevideo por 1902 los primeros decretos sobre ubicación de establecimientos insalubres y peligrosos, casas de inquilinato, cementerios, etc., como un primer paso hacia la zonificación en la ciudad.

La Junta Económico - Administrativa menciona por primera vez el *"plano regulador"*, estableciendo que este constituye el factor más trascendental del desarrollo, crecimiento y progreso material de la ciudad.

La Dirección General de Obras Públicas, al aprobar el mencionado plano establecía algunas observaciones de interés, haciendo notar que se carecía de grandes plazas bien ubicadas, como pulmones de la ciudad, y refiriéndose a las manzanas de Montevideo, decía que hubiera sido preferible que fueran de doscientos metros en lugar de cien metros, destacando las ventajas que tendrían para la seguridad en la circulación al impedir los continuos atravesamientos, reñidos con el tránsito vehicular que en esa época ya se veía crearía problemas, a los que la Junta con sabiduría daba una solución preconizada por la moderna planificación urbana.

Pero debían pasar todavía muchos años antes que en Montevideo pudiera darse un estudio sistemático de su plan regulador, y fue el profesor Arq. Horacio Acosta y Lara que en 1905 propusiera a la Junta la creación de una oficina destinada a la formulación de los planos definitivos de amanzanamientos. En 1939, siendo intendente de Montevideo, creó la Dirección del Plan Regulador, echando las bases para la formulación del Plan Director de 1957, y los estudios de la planificación urbana.

Obligada por el crecimiento desordenado de la ciudad, la Junta Económico-Administrativa, el 16 de diciembre de 1905, impuso la obligación a los particulares de solicitar permiso para abrir calles en la planta urbana, debiendo presentar un plano, y el agrimensor o ingeniero solicitar las instrucciones para el trazado de las mismas.

INFLUENCIA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

En 1907 ocupa en la Facultad de Matemáticas la cátedra de Arquitectura el maestro francés Arq. José P. Carré, que debía ser el orientador de varias generaciones de arquitectos uruguayos, y que con devoción guiara a la juventud de la época hacia la belleza.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de París, supo sin embargo dejar en libertad a sus alumnos, bajo su sabia dirección, para que entraran en la búsqueda de las nuevas formas de la arquitectura, más en consonancia con la vida moderna, creando así las bases para el triunfo del racionalismo arquitectónico.

Fue, en realidad, más un maestro que un creador, y su obra más importante en la ciudad, el Jockey Club, no guarda relación con la sabiduría de su enseñanza; construyó también la quinta de la familia García Fonticella, en 8 de Octubre. Durante la presidencia de Williman fue designado para proyectar el Palacio de Gobierno, cuya comisión integrara; su proyecto que hubiera sido su más grande obra, nunca fue realizado por haberse abandonado la idea.

Ese impulso hacia el racionalismo debía recibir forma definitiva en el año 1917 con la creación de la Facultad de Arquitectura; y recién en 1923, Montevideo ve los primeros ejemplos en los grandes edificios públicos, con el Concurso para la Aduana, con los viajes a Europa de los primeros Grandes Premios: Mauricio Cravotto, en 1918; Julio Vilamajó, en 1920; Rodolfo Amargos, en 1921, etc.

EL PALACIO LEGISLATIVO

En 1910 se estaba construyendo en la vieja plaza Flores, antiguamente de las Carretas, el Palacio Legislativo, iniciado en el año 1908, que es uno de los edificios más pretenciosos de esa gran época.

La primera comisión del Palacio nombrada en 1902, es componía de los legisladores, José Batlle y Ordóñez, presidente de la misma, Artagaveytia, Romeu, Pereda y Serrato. El proyecto fue elegido en concurso público internacional en que intervinieron arquitectos ingleses, franceses, norteamericanos, italianos, belgas, españoles y argentinos, y en el que resultara triunfante el proyecto del arquitecto Meano, autor de los planos del Congreso Argentino.

Por ley sancionada el 22 de agosto de 1902, se había decretado la construcción del Palacio en la manzana frentista a la Iglesia de la Aguada, donde hoy se levanta el Instituto Batlle y Ordóñez. Muerto trágicamente el autor del proyecto, se suscitó una discusión sobre la ubicación del edificio, que se consideraba falto de perspectiva en dicho lugar. Finalmente se resolvió cambiarla llevándolo a la manzana ocupada por la plaza Flores y un triángulo ocupado por modestas viviendas.

Licitado el edificio correspondió el triunfo a la propuesta del arquitecto Jacobo Vázquez Varela, en colaboración con el arquitecto Antonio Bachini, que presentaron los planos para las obras, introduciéndoles importantes modificaciones.

En 1913 el arquitecto Moretti, dio las características finales al edificio, agregó el ático central, dio mayor amplitud a las plataformas exteriores, modificó las salas de sesiones y hermoseó los pórticos, vestíbulos, biblioteca y salón de fiestas. En 1915 presentó el proyecto de ordenación en torno del Palacio, que fue aprobado, y por ley se dispuso la expropiación de las áreas circundantes. Más tarde, en 1920, el arquitecto Moretti dio forma definitiva a la plaza exterior, se plantearon esquemáticamente los edificios que debían rodear al Palacio, y trazó la Avenida Agraciada hasta la calle Rondeau. Los edificios que rodeaban al Palacio tendrían una altura de 20 a 22 metros.

Todavía hoy frente a aquella época que fue capaz de no sólo proyectar, sino construir esos enormes edificios, la ciudad ha sido incapaz de terminar el contorno del Palacio que es un baldío que lo afrenta.

LA CIUDAD EN 1910

El libro de Reginald Lloyd, publicado en Londres en 1912, da una idea muy completa de lo que era Montevideo en el año 1910.

"Están por terminarse —expresa— los trabajos del Bulevar Gral. Artigas, al sur de la calle 18 de Julio hasta llegar a Punta Carreta, donde empalmará con la Rambla de los Pocitos. La Avenida Brasil está terminada por completo, habiéndose expropiado y macadamizado 27.500 metros cuadrados. La Rambla de los Pocitos, ha exigido importantes desembolsos con las expropiaciones desde la calle Masini hasta la punta de Trouville. La calle Constituyente ha sido prolongada, habiéndose macadamizado su prolongación hasta la Rambla de los Pocitos. Se proyectaba la construcción de la Rambla Sur con un costo de un millón trescientas treinta y cinco mil libras esterlinas. Las primitivas casas de un solo piso estaban desapareciendo rápidamente, no solo del centro de la ciudad sino también en las afueras y de este modo el antiguo aspecto colonial de Montevideo está desapareciendo, convirtiéndose la ciudad en una urbe moderna. Durante el año 1908 se concedieron permisos para construir 3.135 edificios; durante 1909, 3.403 edificios, y en 1910, 3.479 permisos avaluados en 20.400.000 pesos.

Toda la ciudad estaba iluminada a gas, o con luz eléctrica, y abundantemente abastecida de agua corriente traída desde el Santa Lucía. Existían tres compañías de tranvías eléctricos".

Esta realidad que la ciudad comenzaba a mostrar creciendo cada día más sin orden alguno, y el aumento del número de autos que habían aparecido en 1905, complicado a partir de 1906 con el transporte electrificado, no podía escapar a la visión de aquel gran estadista que tan profunda influencia tuvo en la formación del Estado moderno uruguayo, don José Batlle y Ordóñez, quien comprendió que Montevideo necesitaba un plan general que previera su crecimiento.

Este plan es un hecho histórico en el desarrollo de la ciudad, y algún día debe ser comentado extensamente, ya que las ideas expuestas en el concurso público internacional que Batlle resolviera promover, son todavía los puntos fundamentales alrededor de los cuales gira la planificación urbana, y las modernas teorías han concretado en el *Plan Director de 1957* muchas de las proposiciones que se hicieron en aquel concurso y que la ciudad lamentablemente no pudo realizar totalmente.

que cuando en 1957 se pretendió llevar dicha avenida a 50 mts. antes de pavimentar la doble calzada actual, no se pudiera obtener el canal suficiente por la pequeñez de los retiros fijados.

Entonces la ciudad carecía de un plan orgánico vial, y recién en 1957 debía aprobarlo como columna vertebral del "Plan Director" de ese mismo año.

La propiedad privada comienza por otra parte a ser limitada y se fijan servidumbres "non edificandi", sabia medida que lamentablemente en muchos casos ha resultado insuficiente, aunque en algunas calles se llevara a diez metros, sin indemnización alguna lo que representaba un enorme progreso frente al derecho de propiedad sin límites, que la ciudad moderna ya se veía obligada a limitar.

Así en muchos aspectos la ciudad procedía con un criterio más progresista que actualmente, en que la aparición de la teoría del valor de reposición del bien amenaza a toda la obra pública municipal, y es un retroceso en la limitación de los derechos individuales que el moderno derecho urbano reclama en bien de la colectividad.

LA ZONIFICACIÓN EN LA CIUDAD

Surgen en Montevideo por 1902 los primeros decretos sobre ubicación de establecimientos insalubres y peligrosos, casas de inquilinato, cementerios, etc., como un primer paso hacia la zonificación en la ciudad.

La Junta Económico - Administrativa menciona por primera vez el *"plano regulador"*, estableciendo que este constituye el factor más trascendental del desarrollo, crecimiento y progreso material de la ciudad.

La Dirección General de Obras Públicas, al aprobar el mencionado plano establecía algunas observaciones de interés, haciendo notar que se carecía de grandes plazas bien ubicadas, como pulmones de la ciudad, y refiriéndose a las manzanas de Montevideo, decía que hubiera sido preferible que fueran de doscientos metros en lugar de cien metros, destacando las ventajas que tendrían para la seguridad en la circulación al impedir los continuos atravesamientos, reñidos con el tránsito vehicular que en esa época ya se veía crearía problemas, a los que la Junta con sabiduría daba una solución preconizada por la moderna planificación urbana.

Pero debían pasar todavía muchos años antes que en Montevideo pudiera darse un estudio sistemático de su plan regulador, y fue el profesor Arq. Horacio Acosta y Lara que en 1905 propusiera a la Junta la creación de una oficina destinada a la formulación de los planos definitivos de amanzanamientos. En 1939, siendo intendente de Montevideo, creó la Dirección del Plan Regulador, echando las bases para la formulación del Plan Director de 1957, y los estudios de la planificación urbana.

Obligada por el crecimiento desordenado de la ciudad, la Junta Económico-Administrativa, el 16 de diciembre de 1905, impuso la obligación a los particulares de solicitar permiso para abrir calles en la planta urbana, debiendo presentar un plano, y el agrimensor o ingeniero solicitar las instrucciones para el trazado de las mismas.

INFLUENCIA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

En 1907 ocupa en la Facultad de Matemáticas la cátedra de Arquitectura el maestro francés Arq. José P. Carré, que debía ser el orientador de varias generaciones de arquitectos uruguayos, y que con devoción guiara a la juventud de la época hacia la belleza.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de París, supo sin embargo dejar en libertad a sus alumnos, bajo su sabia dirección, para que entraran en la búsqueda de las nuevas formas de la arquitectura, más en consonancia con la vida moderna, creando así las bases para el triunfo del racionalismo arquitectónico.

Fue, en realidad, más un maestro que un creador, y su obra más importante en la ciudad, el Jockey Club, no guarda relación con la sabiduría de su enseñanza; construyó también la quinta de la familia García Fonticella, en 8 de Octubre. Durante la presidencia de Williman fue designado para proyectar el Palacio de Gobierno, cuya comisión integrara; su proyecto que hubiera sido su más grande obra, nunca fue realizado por haberse abandonado la idea.

Ese impulso hacia el racionalismo debía recibir forma definitiva en el año 1917 con la creación de la Facultad de Arquitectura; y recién en 1923, Montevideo ve los primeros ejemplos en los grandes edificios públicos, con el Concurso para la Aduana, con los viajes a Europa de los primeros Grandes Premios: Mauricio Cravotto, en 1918: Julio Vilamajó, en 1920; Rodolfo Amargos, en 1921, etc.

EL PALACIO LEGISLATIVO

En 1910 se estaba construyendo en la vieja plaza Flores, antiguamente de las Carretas, el Palacio Legislativo, iniciado en el año 1908, que es uno de los edificios más pretenciosos de esa gran época.

La primera comisión del Palacio nombrada en 1902, es componía de los legisladores, José Batlle y Ordóñez, presidente de la misma, Artagaveytia, Romeu, Pereda y Serrato. El proyecto fue elegido en concurso público internacional en que intervinieron arquitectos ingleses, franceses, norteamericanos, italianos, belgas, españoles y argentinos, y en el que resultara triunfante el proyecto del arquitecto Meano, autor de los planos del Congreso Argentino.

Por ley sancionada el 22 de agosto de 1902, se había decretado la construcción del Palacio en la manzana frentista a la Iglesia de la Aguada, donde hoy se levanta el Instituto Batlle y Ordóñez. Muerto trágicamente el autor del proyecto, se suscitó una discusión sobre la ubicación del edificio, que se consideraba falto de perspectiva en dicho lugar. Finalmente se resolvió cambiarla llevándolo a la manzana ocupada por la plaza Flores y un triángulo ocupado por modestas viviendas.

Licitado el edificio correspondió el triunfo a la propuesta del arquitecto Jacobo Vázquez Varela, en colaboración con el arquitecto Antonio Bachini, que presentaron los planos para las obras, introduciéndoles importantes modificaciones.

En 1913 el arquitecto Moretti, dio las características finales al edificio, agregó el ático central, dio mayor amplitud a las plataformas exteriores, modificó las salas de sesiones y hermoseó los pórticos, vestíbulos, biblioteca y salón de fiestas. En 1915 presentó el proyecto de ordenación en torno del Palacio, que fue aprobado, y por ley se dispuso la expropiación de las áreas circundantes. Más tarde, en 1920, el arquitecto Moretti dio forma definitiva a la plaza exterior, se plantearon esquemáticamente los edificios que debían rodear al Palacio, y trazó la Avenida Agraciada hasta la calle Rondeau. Los edificios que rodeaban al Palacio tendrían una altura de 20 a 22 metros.

Todavía hoy frente a aquella época que fue capaz de no sólo proyectar, sino construir esos enormes edificios, la ciudad ha sido incapaz de terminar el contorno del Palacio que es un baldío que lo afrenta.

LA CIUDAD EN 1910

El libro de Reginald Lloyd, publicado en Londres en 1912, da una idea muy completa de lo que era Montevideo en el año 1910.

"Están por terminarse —expresa— los trabajos del Bulevar Gral. Artigas, al sur de la calle 18 de Julio hasta llegar a Punta Carreta, donde empalmará con la Rambla de los Pocitos. La Avenida Brasil está terminada por completo, habiéndose expropiado y macadamizado 27.500 metros cuadrados. La Rambla de los Pocitos, ha exigido importantes desembolsos con las expropiaciones desde la calle Masini hasta la punta de Trouville. La calle Constituyente ha sido prolongada, habiéndose macadamizado su prolongación hasta la Rambla de los Pocitos. Se proyectaba la construcción de la Rambla Sur con un costo de un millón trescientas treinta y cinco mil libras esterlinas. Las primitivas casas de un solo piso estaban desapareciendo rápidamente, no solo del centro de la ciudad sino también en las afueras y de este modo el antiguo aspecto colonial de Montevideo está desapareciendo, convirtiéndose la ciudad en una urbe moderna. Durante el año 1908 se concedieron permisos para construir 3.135 edificios; durante 1909, 3.403 edificios, y en 1910, 3.479 permisos avaluados en 20.400.000 pesos.

Toda la ciudad estaba iluminada a gas, o con luz eléctrica, y abundantemente abastecida de agua corriente traída desde el Santa Lucía. Existían tres compañías de tranvías eléctricos".

Esta realidad que la ciudad comenzaba a mostrar creciendo cada día más sin orden alguno, y el aumento del número de autos que habían aparecido en 1905, complicado a partir de 1906 con el transporte electrificado, no podía escapar a la visión de aquel gran estadista que tan profunda influencia tuvo en la formación del Estado moderno uruguayo, don José Batlle y Ordóñez, quien comprendió que Montevideo necesitaba un plan general que previera su crecimiento.

Este plan es un hecho histórico en el desarrollo de la ciudad, y algún día debe ser comentado extensamente, ya que las ideas expuestas en el concurso público internacional que Batlle resolviera promover, son todavía los puntos fundamentales alrededor de los cuales gira la planificación urbana, y las modernas teorías han concretado en el *Plan Director de 1957* muchas de las proposiciones que se hicieron en aquel concurso y que la ciudad lamentablemente no pudo realizar totalmente.

En 1911 se abrió el concurso internacional de proyectos para el "Trazado General de Avenidas y Ubicación de Edificios Públicos", y por él Montevideo habría de contar con su *Tercer Plan Urbanístico.*

Con la firma del ministro Víctor Soudriers, decía el llamado a concurso: "El Gobierno Nacional consciente de las cargas que la función de capitalidad imponían a la ciudad, se adelanta a poner orden en su esfera de acción y acude en ayuda de las autoridades comunales, facilitándole los medios de aprovechar de una encuesta abierta a todas las sugestiones de los más reputados técnicos del momento".

Montevideo colonial había nacido con una planificación militar de acuerdo al trazado del Ing. Domingo Petrarca, de 1724, como una verdadera fortaleza, con sus calles bien orientadas que después cambiaría el Ing. Diego Cardoso dándoles la mala orientación actual que exponía a la Ciudadela a los tiros desde Punta Carretas.

Pero en realidad su *Primer Plan Urbanístico* lo fijó Millán en 1726 al establecer las zonas, urbana, de "propios" y de "dehesas", para el futuro crecimiento de la ciudad; de "chacras", para su alimentación, verdadero cinturón verde entre los arroyos Miguelete, Manga y Toledo y de "estancias" más afuera.

El *Segundo Plan Urbanístico* lo fijó el ingeniero arquitecto Carlos Zucchi en 1837, con soluciones sobre el destino de la Ciudadela, plan de vialidad, y una plaza de frutos en la Aguada.

Algunas de las mejores ideas expuestas en aquella época tuvieron expresión en este concurso de 1911, como la del licenciado D. Francisco García de Salazar, en 1829, quien proponía crear un espacio verde en la zona que dejara la demolición de la Ciudadela, y una Avenida Central que uniría la vieja ciudad y la nueva, en la que proyectaba una gran plaza aproximadamente en el Centro de Tres Cruces.

Ocurre así el Concurso internacional propiciado por Batlle, en que intervinieron destacados urbanistas italianos, alemanes, franceses y uruguayos, y en él resultó triunfante el proyecto del arquitecto Augusto Guidini quien así concretaba una larga campaña realizada en el diario "La Razón" con el título de "Montevideo en su aspecto de ciudad", donde desarrollara un verdadero plan regulador de ésta.

Sus características más notables son las proposiciones referentes al Puerto de Montevideo, la Avenida Central que unía el actual Palacio Municipal con el Palacio Legislativo, la Avenida del Mar, actual Rambla Sur, que se prolongaba y unía Punta Gorda con el Cerro, verdadera Gran Colectora marginal de la ciudad que todavía no ha podido ser terminada, estando cerrada a la altura de la calle Ing. Monteverde por el varadero de la A.N.P. y el Servicio de Balizamiento, los que deben ser demolidos para unir la Rambla Francia con la Roosevelt y llegar por Capurro hasta el Cerro.

Otra de las proposiciones de aquel gran urbanista de amplia visión, fue la construcción de la Galería Central que uniría las plazas Independencia y Constitución, idea que ha sido mantenida en el Plan actual para la Península, dando a la calle Sarandí un carácter peatonal, aunque ahora sea imposible construir la galería que proyectara Guidini y el arquitecto uruguayo Carlos Ricci.

El Cerro rodeado de un gran parque, como el creado en 1957 por el arquitecto Fresnedo Siri, se prolongaba con sus notables características escénicas en una zona de parques y playas sobre el río, en toda la faja comprendida entre la Punta del Cerro y Punta Yeguas.

La zona y el barrio industrial estaban previstos desde la Barra de Santa Lucía a lo largo, aproximadamente, de la avenida Simón Martínez, lo que ha sido respetado en el plan actual que ubica la dicha zona en el Pantanoso con la canalización de este arroyo, y la creación de una planta de depuración.

El plan de Guidini tenía un concepto orgánico de la ciudad a la que consideraba formada por una serie de centros de interés concertados por grandes avenidas, el Parque de Colón, el Parque del Hipódromo, unidos directamente a Carrasco, cerrando la ciudad en el Parque del Cerro. Tenía además un sistema viario claro, formando núcleos satélites en el Cerro, Villa Colón, el Manga, etc.; creaba y vinculaba con grandes avenidas, espacios verdes y parques, de los que tanto necesita ahora la ciudad, y, finalmente, establecía circulaciones transversales y periféricas de que la ciudad carece todavía.

Las ideas de Guidini fueron abandonadas y recién se estudiaron cuando se creó la Dirección del Plan Regulador en el año 1939; pero ya era demasiado tarde y habíase seguido un urbanismo vial, que hiciera que aquel gran urbanista, León Jaussely, dijera en 1924 que Montevideo no alcanzaba a definirse como "gran ciudad", por la enorme extensión de la misma, la pequeñez de sus manzanas, la mala nivelación de las calles y por falta de parques y parkways. Hacía notar que el detalle nos había hecho perder de vista el conjunto urbano, como lo había previsto Guidini.

Los dos premios siguientes, el segundo del francés Brix, y el tercero de aquel arquitecto compatriota que tanto conociera a Montevideo, D. Eugenio Baroffio, contaban con ideas que orientaron en muchos aspectos el desarrollo de la ciudad. El proyecto de Brix creaba el Centro de Gobierno en la zona de Tres Cruces, donde había de proyectarlo, en 1951, el arquitecto Guillermo Jones Odriozola. Baroffio destinaba la zona de barracas de la calle Rondeau a una extensión de la vivienda enjardinada en el centro de Montevidao, idea a la que ahora se quiere volver expropiando esta zona, y alejando las barracas del centro.

Como resultado del concurso, el gobierno encomendó a Guidini y Baroffio la formulación del plan para la ciudad. En el proyecto se ajustaron los trazados de la Rambla Sur ganando más terreno al mar, creando el Centro de 18 de Julio y Sierra, y proyectando una avenida en la vaguada de la Aguada, suficientemente alejada de 18 de Julio, que es el primer antecedente de lo que después había de ser la Avenida La Paz, Avellaneda, y actualmente la segunda rama de la proyectada autopista de la Avenida Italia

Después de Guidini la ciudad sólo fue considerada desde el punto de vista del tránsito, teoría que ahora ha reverdecido para oponerse a la autopista de la Avenida Italia.

Pero la realidad es que el ordenamiento, la distribución en la ciudad de los diferentes edificios, viviendas, fábricas, industrias, centros cívicos, etc. es decir, el uso del suelo, es lo que genera el tránsito.

Lo primero, pues, es considerar a la ciudad como un complejo orgánico, pero para que este planteamiento fuera hecho debían pasar 50 años, y recién en 1957 con el Plan Director de Montevideo se fijó un plan orgánico para la ciudad.

EL PLAN DIRECTOR DE MONTEVIDEO

En 1955 tuvimos el honor de proponer en el ex-Concejo Departamental de Montevideo, desde la dirección del Departamento de Planeamiento, la creación de la Comisión del Plan Director integrada, como asesores, con los dos catedráticos de las facultades especializadas, el arquitecto Carlos Gómez Gavazzo y el ingeniero Julio C. Roig. Se agregó así a los técnicos municipales del Equipo Técnico de Planificación y a la importante gestión de la Dirección del Plan Regulador, la opinión de la Universidad sobre los problemas del crecimiento de la ciudad.

El "Plan Director" es una orientación para la ciudad que ha crecido sin ningún plan orgánico, que ha ubicado sus barrios por cualquier lado, y sus líneas de transporte colectivo han sido trazadas por las propias compañías interesadas, llegando hoy a un caos tal, que la explotación del mismo es antieconómica y requiere una coordinación total, resistida por las empresas, que sólo buscan las líneas de mayor beneficio.

El desorden en el nacimiento de los primeros barrios, que pareció un enorme progreso, y la sistemática construcción de pavimentos atrás de cada barrio que nacía, ha creado un grave problema, frente al cual el Municipio no cuenta con recursos suficientes para atender una ciudad de una bajísima densidad de población.

El "Plan Director" no es una meta sino una dirección. No es un plan formulado para siempre, sino la selección consciente de planes sucesivos, a medida que cambien las necesidades de la ciudad.

Las bases fundamentales del "Plan Director de 1957" son las siguientes:

1) División de la ciudad en zonas.
2) Organización de la ciudad en unidades vecinales, distritos y sectores.
3) Plan Vial.
4) Plan de reorganización del transporte colectivo.
5) Plan de revaluación histórica.
6) Uso del suelo.

Con el respaldo de los antes nombrados catedráticos de las Facultades de Ingeniería y de Arquitectura y de ingenieros especializados cocomo Ponciano Torrado, Luis Uboldi, etc. y de los técnicos municipales en planeamiento urbano, el "Plan Vial" ha sido concebido como parte del "Plan Director" y como una herramienta muy importante en la construcción de la nueva ciudad que se pretende realizar, partiendo para estructurarlo de los problemas generales de la misma.

La teoría actual de organización urbanística, de planteamiento urbano para ciudades como Montevideo, es igual tanto en los EE.UU. como en Europa, aunque a veces partan de diferentes premisas.

Tanto la teoría americana como la europea parten del principio de que los problemas del tránsito no pueden resolverse por sí mismo, sino en la planificación de la ciudad y la región.

En la evolución urbana que hemos visto a vuelo de pájaro, faltó la visión del futuro de Montevideo, porque hasta comienzos de este siglo solo se consideraba a nuestra capital co-

mo un conjunto de calles, plazas y parques; por otra parte tal vez nadie pensara que Montevideo iba a llegar al millón trescientos mil habitantes actuales.

La planificación vial con los ambiciosos planes de la época del Ing. Juan P. Fabini, sólo tendía a mostrar los edificios como culminación de grandes avenidas, o las ordenaciones monumentales, sin que la vida misma de la ciudad nada tuviera que ver con el trazado de aquellas.

El "Plan Director" trata de hacer una nueva ciudad en que podamos salir de nuestras casas sin tener que evitar las corrientes circulatorias; en la que se pueda circular sin que cada 80 metros una trampa mortal aceche la vida de sus habitantes, por las esquinas que atraviesa.

Para organizar una ciudad en esta forma lo que propone el "Plan Vial" es que el tránsito vehicular penetre solo cuando tenga como destino la ciudad misma, y no que lo haga para ir a otro pueblo o ciudad. Hay áreas que serán sólo de habitación, con sus lugares de aprovisionamiento, de reunión, sin que el tránsito las atraviese como ahora, para ir a otro punto.

Grandes vías en amplios arcos, las "colectoras", habrán de evitar que la ciudad sea invadida, como ahora, por los transportes pesados que van a otro pueblo, los que deberán pasar lejos de ella en su periferia. En cambio otras vías habrán de penetrar al corazón mismo de la ciudad y según su importancia, deberán hacerlo sin interferencias, es decir, a desnivel con las calles que atraviesan, como la proyectada autopista de la Avenida Italia.

Finalmente el "Plan Director" es una técnica nueva que Montevideo ha incorporado definitivamente, a pesar de la incomprensión de los que se aferran todavía al urbanismo vial; pretende hacer una nueva ciudad donde todavía es posible hacerlo

La ciudad sería dividida en "unidades vecinales", de una superficie de hasta 100 hectáreas, y una población de hasta 10.000 habitantes, en las que la vida familiar será preservada tratando de que las grandes vías de circulación no las atraviesen y sólo las sirva la red local; en ellas los traslados serán a pie, de tal forma que la red de transportes colectivos sea fácilmente accesible a los habitantes de la "unidad vecinal" y el elemento nucleador la escuela.

Varias unidades vecinales forman un "distrito" de hasta 500 hectáreas, y una población de hasta 50.000 habitantes, en que se ubicarán los institutos de Enseñanza Media, centros de distribución de alimentos, campos de juegos y deportes, edificios de espectáculos, banca y comercio. Finalmente varios "distritos" forman los grandes "sectores", de hasta 2.000 hectáreas de superficie y una población de 120.000 a 200.000 habitantes, donde se ubicarán los edificios para una descentralización administrativa del departamento, grandes centros con hoteles, espectáculos, banca y comercio, y la red de gran circulación.

HACIA PROFUNDAS TRANSFORMACIONES

Es indudable que el Uruguay va hacia un cambio de sus estructuras, como todos los países de América Latina. Vendrá quizás por el camino de la evolución, en algunos de ellos; pero si no llega de esta forma los pueblos impondrán por métodos revolucionarios sus aspiraciones de terminar con el subdesarrollo, y ganar para nuestros países el lugar que les corresponde en el mundo moderno.

En medio de todo este panorama de profundos cambios, la arquitectura, expresión del medio social, es indudable que ha tomado el camino de las grandes realizaciones colectivas. Llámense vivienda en bloque, estadios, escuelas o liceos, es indudable que la expresión del individuo en la colectividad se integra como un valor para darle a los sentimientos colectivos mayor jerarquía.

Montevideo que ha sido hasta ahora la ciudad de la vivienda individual, a partir de 1955 se ha transformado, aunque deformada por las ordenanzas municipales vigentes que han impedido la aparición de edificios torres de más de 12 pisos. La ciudad muestra ya sus grandes edificios en propiedad horizontal dando fisonomía especial a muchos barrios.

Se mantiene el carácter de ciudad-jardín en Carrasco y en Punta Gorda, y en los nuevos fraccionamientos de Carrasco se han levantado cientos de viviendas individuales, en que los uruguayos pueden encontrar una respuesta de una arquitectura brillante y humana.

La arquitectura moderna ha triunfado, pero la gran interrogante es si ella será también pulverizada como la vieja sociedad.

En Europa han aparecido signos de que cada arquitecto de talento sigue a la postre un camino solitario, hacia una enorme confusión de las ciudades, que reflejan así la de la propia sociedad.

Todavía Montevideo no ha tenido muestras de esta vuelta al pasado en tantos aspectos, y sólo en Punta del Este se ven surgir algunas aberraciones arquitectónicas frente a los nuevos materiales de construcción.

Confiamos en que nuestra Facultad pueda encauzar a nuestros arquitectos en el difícil camino de la superación, permanente ambición del hombre, sin llegar a las torturantes formas de una arquitectura que mira hacia el año 2000, sin que las condiciones sociales se encuentren dadas como para que florezca una nueva arquitectura, que siempre ha sido en las grandes épocas de la historia humana expresión del orden imperante, y ha sido grande cuando expresaba un orden social definido, llámese medioevo, renacimiento, o capitalismo.

Sólo en el camino de buscar para el hombre su morada, ya sea la casa o la ciudad, esa forma revolucionaria del asentamiento humano, sin perder el sentido primario de la vida, encontraremos la felicidad y el conformismo para nuestra gente, que es al fin, la meta de la Arquitectura.

ALFREDO R. CASTELLANOS

GUION CRONOLOGICO

1890 Elección presidencial de D. Julio Herrera y Obes (1890-1894). — Habilitación del nuevo edificio de la Escuela N. de Artes y Oficios (actual Universidad del Trabajo). — Debut de José Oxilia (1861-1919). en el Teatro Solís — Aparición de **"Caras y Caretas"**. — Fundación del "Instituto Verdi"; Luis Sambucetti (1860-1926), director. — Habilitación del "Hotel Nacional" (actual sede de la Facultad de Humanidades), y de los baños de Gounoulhiu (Guruyú). — Inauguración del "Nuevo Politeama Oriental". — Primera presentación de Ermette Novelli. — Inauguración de la plaza Zabala. — **"Revista de la Academia Literaria del Uruguay"** (1890-1892). — **"Nativa"**, de Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921). — **"Cobre viejo"**, de Samuel Blixen (1867-1909). — **"Geografía elemental de la República O. del Uruguay"**, por Isidoro De-María (1815-1906.)

1891 Presentación del Circo Ecuestre y Compañía Gimnástica Podestá-Scotti. — Primera exposición de Manolo Larravide (1871-1910). — Consagración de la Iglesia del Sgdo. Corazón, de los P. P. Jesuitas (ex-Seminario). — Primera exposición de Roberto Castellanos (1871-1942). — Primeras audiciones del fonógrafo Edison en la Universidad. — El "Ejército de Salvación" en Montevideo. — Primera audición de **"Cavallería Rusticana"**, de Mascagni. — Fundación del "Albion Club". — Fundación del "Central Uruguay Railway Cricket Club" (Club A. Peñarol). — **"Anales de la Universidad."**

1892 Inauguración instalaciones balnearias de Ramírez y Pocitos. — Inauguración del barrio Belvedere. — Inauguración del nuevo edificio del Hospital Italiano. — Estreno de **"El entenao"**, de Elías Regules (1861-1929). — Inauguración de la Rotisserie Charpentier. — Inauguración del Palacio Jackson. — Primera audición de **"Don Carlo"**, de Verdi. — Primera audición de **"L'amico Fritz"**, de Mascagni. — Primera audición de **"Lohengrin"**, de Wagner. — Primera representación **"Tosca"** y de **"Teodora"**, de Sardou. — Fundación de la Sociedad Filantrópica "Cristóbal Colón". — Fundación del "Colegio de Abogados del Uruguay". — Primera colación de grados en la Facultad de Matemáticas. — Fiestas conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento de América. — Inauguración del parque y Hotel Giot (Villa Colón). — **"Pensamientos rurales"**, de Domingo Ordoñana (1829-1897). — **"Charamuscas"**, de Benjamín Fernández y Medina (1873-1960). — **"Los primitivos habitantes del Uruguay"**, y **"¿Quieres leer?"**, de José H. Figueira (1860-1946.)

1893 **Estreno de "Juan "Soldao"**, de Orosmán Moratorio (1852-1897). — Fundación de la "Asociación de Estudiantes de Montevideo". — Estreno de **"Colombison"**, de Luis Sambucetti. — Sarah Bernhardt en el Teatro Solís. — Estreno de **"El cumpleaños de Marta"**, de Samuel Blixen. — **"Naufragios célebres"**, de Antonio Lussich (1848-1928). — **"Viaje bíblico por Asiria y Caldea"**, de Mons. Mariano Soler (1864-1908.)

1894 Elección presidencial de D. Juan Idiarte Borda (1894-1897). — Fundación de la Sociedad Nativista "La Criolla". — Primera presentación de Luisa Tetrazzini. — Primera audición de **"Manon Lescaut"**, de Puccini. — Primera audición de **"Tanhauser"**, de Wagner. — Estreno de **"Cobarde"**, de V. Pérez Petit (1871-1947). — Estreno de **"Los guachitos"**, de Elías Regules. — **"Beba"**, de Carlos Reyles (1868-1938). — **"Soledad"**, de Edo. Acevedo Díaz. — **"Versitos criollos"**, de Elías Regules. — **"Ismael"** (2ª edición), de Edo. Acevedo Díaz. — **"Desde mi butaca"**, de Samuel Blixen. — **"Cuentos del pago"**, y **"Camperas y serranas"**, de Benjamín Fernández y Medina. — **"Efemérides uruguayas"**, de Orestes Araújo (1853-1916).

1895 Exposición y Primer Congreso N. de Ganadería y Agricultura. — Inauguración del barrio "Jacinto Vera". — **"Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales"**: José E. Rodó, Víctor Pérez Petit, Carlos y Daniel Martínez Vigil, redactores. — Exhibición del "kinestoscopio" de Edison. — Primera presentación de Tina di Lorenzo. — Inaugurac. del Teatro "Stella d'Italia" — Primera presentación de Leopoldo Frégoli. — Inaugurac. del nuevo edificio del "Instituto Verdi" (actual Sala Verdi). — Primera audición de **"Manon"**, de Massenet. — Inaugurac. del "Pabellón Pippo". — Aparición de **"El Defensor del Obrero"**, primer periódico socialista científico. — Habilitación del Hotel del Prado. — Aparición de **"El Fogón"**: Alcides De-María (1839-1928), director. — Incendio del Teatro "Nuevo Politeama" (1889-1895). — Fundación del Liceo "Franz Litz"; Camilo Giucci (1850-1913), director. — El "crimen de la calle Chaná". — Primera huelga de obreros tranviarios.

1896 Primera huelga de obreros portuarios. — Ley de municipalización de la Cia. de Luz Eléctrica. — Primera presentación de Hericlea Darclée y de Fco. Tamagno. — Aparición de **"La Alborada"**; Constancio Vigil (1876-1954), director. — Primeras exhibiciones del cinematógrafo Lumiere. — Primera audición de **"La Boheme"**, de Puccini. — Inaugurac. del Observatorio del Colegio Pío (Villa Colón). — Instalación del Banco de la República. — **"Campo"**, de Javier de Viana (1868-1926). — **"Cuadros históricos de episodios de la independencia nacional"**, de Diógenes Hequet (1866-1902). — **"Academias. Primitivo"**, de Carlos Reyles. — **"Atlas geográfico y descripción geográfica del Uruguay"** de Luis C. Bollo (1862-1942.)

1897 Revolución de Aparicio Saravia; asesinato del Pte. Idiarte Borda. — Inauguración de los barrios "La Industrial" y "Trouville". — Inaugurac. de la Estación del Ferrocarril Central. — Debut de la Cía. María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza. — Exposición de Federico Renom (1862-1897). — Mons. Mariano Soler, primer Arzobispo de Montevideo. — **"Tres Arboles"** (marcha), de Jesús M. Riviere. — **"La vida nueva"**, de José E. Rodó (1871-1917). — **"Curso expositivo de Psicología elemental"**, de Carlos Vaz Ferreira (1872-1958.)

1898 Golpe de estado, y dictadura de Juan L. Cuestas (1898-1899). — Fundac. de la Asociación de la Prensa. — Exposición de Felipe P. Menini (1873-1940). — Primer Campeonato Nacional de ciclismo. — Fundación de la "Unión Industrial Uruguaya". — Fundac. del "Centro Internacional de Estudios Sociales". — **"Mi bandera"** (marcha), de Antonio Camps. — **"El sueño de rapiña"**, de Carlos Reyles. — **"El partido de la Fraternidad Uruguaya"**, de Domingo Arambururu (1843-1902.)

1899 Elección presidencial de D. Juan L. Cuestas (1899-1903). — Primera exposición de Carlos Mª Herrera (1875-1914). — Aparición de **"El Amigo del Obrero"**, órgano de los Círculos Católicos de Obreros. — Fundación del "Club Nacional de Football" — Primera exposición de Luis Queirolo Repetto. — Primera "Fiesta de la Locomoción". — Estreno de **"Verano"**, de Samuel Blixen. — Primera presentación de Regina Paccini. — Primera exhibición cinematográfica de "actualidades nacionales". — **"Gaucha"**, de Javier de Viana. — Visita del presidente argentino, Gral. Julio A. Roca. — **"Adelante"**, de J. H. Figueira.

1900 Inaugurac. del "Salón Paris Select". — Fundac. de la "Liga Uruguaya de Football". — Primera exposición de Carlos F. Saez (1878-1901). — Aparición de **"Rojo y Blanco"**: Samuel Blixen, director. — Primera exposición de Pedro Blanes Viale (1879-1926). — Primer match entre Peñarol (2) y Nacional (0). — Inaugurac. del nuevo edificio del "Ateneo del Uruguay". — Inaugurac. del Parque Central. — Inauguración del Museo Histórico. — Primera "Fiesta del Arbol". — Instalac. del Club "Vida Nueva". — Aparición de **"Vida moderna"**: Alberto Palomeque (1852-1937), y Raúl Montero Bustamante, directores. — Inaugurac. instalac. balnearias de Capurro. — **"Ariel"**, de José E. Rodó. — **"Bajo tu ventana"**, de Emilio Frugoni. — **"Conferencias y discursos"**, de Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931). — **"La raza de Caín"**, de Carlos Reyles. — **"Diccionario Geográfico del Uruguay"**, de Orestes Araújo. — **"Un buen amigo"**, y **"Trabajo"**, de J. H. Figueira. — **"Tierra de promisión"**, de Carlos M. Maeso (1855-1912). — **"Historia de la República O. del Uruguay"**, de Pablo Blanco Acevedo (1880-1935). — Festejos del Nuevo Siglo.

1901 Inaugurac. del Teatro Politeama. — Inaugurac. del barrio Kruger. — Exequias de Juan M. Blanes (1830-1901). — Primeros automóviles en Montevideo. — Primera presentación de María Barrientos. — Fundación del "Foto Club del Uruguay". — Primera audición de **"Le maschere"**, de Mascagni. — Incendio del molino Gianelli. — **"El Trabajo"**, primer cotidiano obrero del Uruguay. — **"Ensayo de Historia Patria"**, del Hermano Damasceno (H. D.). — **"Los arrecifes de coral"**, de Horacio Quiroga (1878-1938). — **"La tierra charrúa"**, de Luis A. de Herrera (1873-1959). — **"Diccionario popular de Historia del Uruguay"**, de Orestes Araújo.

1902 Fundación del "Montevideo Polo Club" — **"Uruguay Football"**, primer periódico futbolístico. — Inaugurac. del "Victoria Hall" — **"Los parques abandonados"**, de Julio Herrera y Reissig (1875-1910). — **"Amor libre"**, de Roberto de las Carreras (1873-1963). — **"Cantos de la tierra"**, de Carlos Roxlo (1861-1926). — **"Catolicismo y Protestantismo"**, de Mariano Soler. — **"De lo más hondo"**, de Emilio Frugoni. — **"Vida"**, de José H. Figueira.

1903 Elección presidencial de D. José Batlle y Ordóñez (1903-1907). — Fundación del "Centro Militar". — Primera presentación de Arturo Toscanini, y de Enrico Caruso. — Primera audición de **"Los maestros cantores de Nuremberg"**, de Wagner. — Inauguración del "Hotel Lanata". — Primera presentación de Eduardo Fabini (1882-1950). — Exhibic. de **"Un viaje a la luna"**, de Melies. — Charcot en Montevideo. — **"Los modernistas"**, de Víctor Pérez Petit. — **"El ideal nuevo"**, de Carlos Reyles. — **"Contribución a la historia económica y financiera de la República"**, de Eduardo Acevedo (1857-1948.)

1904 Revolución, y muerte de Aparicio Saravia (1856-1904). — Primeros cursos en la Escuela de Comercio (actual Facultad de Ciencias Económicas). — Primeros focos de alumbrado público a "arco voltaico". — Atentado contra el presidente Batlle y Ordóñez. — Fundación del Centro "Carlos Marx". — Primera audición de **"Lohengrin"**, de Wagner. — Saint-Saens en Montevideo. — Aparición de **"La Democracia"**; Luis A. de Herrera, director. — El "Señor de la Paciencia" en San Francisco. — **"Los éxtasis de la montaña"**, de Julio Herrera y Reissig. — **"Cantos augurales"**, de Alvaro A. Vasseur. — **"Mujeres flacas"**, de Pablo Minelli González.

1905 Fundac. de la "Federación de Trabajadores del Puerto". — Primera huelga de obreros ferroviarios. — Santos Chocano en Montevideo. — Traslado del "Cristo del Cordón". — Giacomo Puccini en Montevideo. — Fundación de la "Federación Obrera Regional Uruguaya" (FORU). — Primera presentación de Fátima Miris. — Inaugurac. del Teatro Urquiza. — Inauguración del "Círculo de Bellas Artes"; Carlos Mª Herrera, director. — Primera compañía de autos de alquiler. — **"Salmo a Venus Cavalieri"**, de Roberto de las Carreras. — **"El Parnaso Oriental"**, de Raúl Montero Bustamante. — **"Luces y sombras"**, de Carlos Roxlo. — **"Historia de la Escuela Uruguaya"**, de Orestes Araújo.

1906 Inaugurac. de "Villa Española". — Primera presentación de la Cia. dramática Serrador-Mari. — Exhibiciones del

"bioscopo lírico". — Retiro de los crucifijos de los hospitales públicos; **"Liberalismo y jacobinismo"**, de José E. Rodó. — Primera audición de **"Tristán e Isolda"**, de Wagner. — Primera presentación de "La bella Otero". — Primera representación de **"El genio alegre"**, de los Quintero. — Inaugurac. de la primera línea de tranvías eléctricos: Sociedad "La Comercial". — **"Cantos rojos"**, de Angel Falco.

1907 Inagurac. edificio de la Sociedad "Cristóbal Colón". — Inaugurac. del Pabellón de la Exposición de Higiene (actual Museo N. de Bellas Artes). — Elección presidencial del Dr. Claudio Williman (1907-1911). — Estreno en Montevideo de **"Nuestros hijos"**, **"En familia"**, **"Los muertos"**, y **"Barranca abajo"**, de Florencio Sánchez (1875-1910). — Inaugurac. de la primera línea de tranvías eléctricos de "La Transatlántica". — Estreno de **"Yorick"**, de Víctor Pérez Petit. — Primera presentación de Coquelin (ainé). — Fundación de la Sociedad de Señoritas "Entre Nous". — Guillermo Ferrero en Montevideo. — Ley de divorcio. — Primera presentación de Eleonora Duse. — Estreno en Montevideo de **"Los derechos de la salud"**, de Florencio Sánchez — Primer concierto de la "Banda Municipal"; Aquiles Gubitossi, director. — Fundación del "Yacht Club del Uruguay". — **"Cantos del Nuevo Mundo"**, y **"A flor de alma"**, de Alvaro A. Vasseur. — **"Historia compendiada de la civilización uruguaya"**, de Orestes Araújo. — **"Los problemas de la libertad"**, de Carlos Vaz Ferreira. — **"El libro blanco"**, de Delmira Agustini (1886-1914). — **"Revista Histórica de la Universidad."** (1907-1909.)

1908 Primer Congreso Internacional de Estudiantes Americanos. — Inaugurac. edificio de la Caja N. de Ahorros y Descuentos. — Inaugurac. del Hospital de Niños (actual Pereira-Rosell). — Inaugurac. del biógrafo "Ideal". — Paulina Luisi, primera médico uruguaya. — Exhibic. cuadros **"La batalla de Sarandí"**, y **"Artigas en la Ciudadela"**, de Juan M. Blanes. — Habilit. del palacio de la "Standard Life". — Inaugurac. edificio del Instit. de Química (actual Facultad de Química y Farmacia). — Inauguración del Cinema "Parlante". — Inauguración nuevo edificio del Banco Italiano. — Estreno de **"La rondalla"**, de V. Pérez Petit. — Inaugurac. del "Nuevo Casino". — Inaugurac. del Hospital Militar. — Estreno de **"Marta Gruni"**, de Florencio Sánchez. — Primera audición de **"La Walkiria"**, de R. Wagner. — Enrico Ferri en Montevideo. — Inaugurac. del Teatro "Marconi". — Iniciación de conciertos populares de la "Orquesta Nacional"; Luis Sambucetti, director. — Exhibic. cuadro **"Artigas en el Cerrito"**, de Carlos Mª Herrera. — Censo general de la República: Depto. de Montevideo, 309.231 habitantes; Capital, 291.465 habitantes. — Exequias de Mons. Mariano Soler. — **"Sonetos vascos"**, de Julio Herreira y Reissig. — **"Moral para intelectuales"**, de Carlos Vaz Ferreira.

1909 Primera presentación de Florencio Parravicini. — Daniel Muñez, primer Intendente de Montevideo (1909-1911). — Inaugurac. del "Buckingam Salón". — Inaugurac. del "Círculo de la Prensa"; José E. Rodó, presidente. — Primera representación de **"Los intereses creados"**, de Benavente. — Inaugurac. del Hospital-Asilo Español. — Inaugurac. de la "Asociación Cristiana de Jóvenes". — Inaugurac. del nuevo Mercado de la Abundancia. — Aparición de **"La Semana"**; O. Fernández Ríos y O. Acquarone, directores. — Ley de legitimación de los hijos naturales. — Primera presentación de Emma Gramatica. — Anatole France en Montevideo. — Primera presentación de Ruggero Ruggeri y Lydia Borelli. — Naufragio del "Columbia" en la bahía. — Inaugurac. del edificio de la Escuela de Agronomía (actual Facultad de Agronomía). — Rafael Altamira en Montevideo. — Inauguración nueva Usina Eléctrica del Arroyo Seco. — Fundac. del "Centro de Protección de Choferes". — Vicente Blasco Ibáñez en Montevideo. — Inaugurac. del "Buckingam Park". — Inaugurac. del "Parque Hotel". — **"Motivos de Proteo"**, de José E. Rodó. — **"Artigas. Alegato histórico"**, de Eduardo Acevedo. — **"La torre de las esfinges"**, **"Las clepsidras"**, y **"Los peregrinos de piedra"**, de J. Herrera y Reissig. — **"El Uruguay a través de un siglo"**, de Carlos M. Maeso.

1910 Fundación de la primera Federación de Estudiantes. — Presentación del torero "Bomba". — Inaugurac. del Salón "Excelsior". — Inaugurac. del Teatro "18 de Julio". — Inaugurac. de la Cárcel Penitenciaría (Punta Carretas). — El cometa Halley sobre Montevideo. — Primera exposición de José Cúneo. — Santiago Rusiñol en Montevideo. — Estreno sinfonía **"Tabaré"**, de Alfonso Broqua (1876-1946). — Inaugurac. del "Victoria Salón". — Ramón del Valle Inclán en Montevideo. — Estreno absoluto de **"En Flandes se ha puesto el sol"**, de Eduardo Marquina. — Emmanuel Lasker en Montevideo. — Primera presentación de Amelia Galli Curci. — Primera presentación de **"El crepúsculo de los dioses"**, de Wagner. — Inaugurac. oficial del nuevo Puerto de Montevideo. — Georges Clemenceau en Montevideo. — Estreno del oratorio **"San Francisco de Asís"**, de Luis Sambucetti. — Adolfo Posada en Montevideo. — Fundación de la "Asociación de Música de Cámara". — Primera audición de la **"Novena Sinfonía"**, de Beethoven. — Inaugurac. del barrio Tonkinson. — Inaugurac. del parque Capurro. — **"Lógica viva"**, de Carlos Vaz Ferreira. — **"Moralidades actuales"**, de Rafael Barret (1876-1910). — **"La Epopeya de Artigas"**, de Juan Zorrilla de San Martín. — **"La muerte del cisne"**, de Carlos Reyles. — **"Flores de ceibo"**, de Carlos Roxlo. — **"Geografía de la República O. del Uruguay"**, de Orestes Araújo. — **"Las Instrucciones del Año XIII"**, de Héctor Miranda (1887-1915). — **"Cantos de la mañana"**, de Delmira Agustini. — **"Macachines"**, de Javier de Viana. — **"Gramática razonada del Idioma castellano"**, de Francisco Gámez Marín. — **"Revista Histórica"**, del Archivo Histórico Nacional (1910-1924.)

1911 Inaugurac. edificios Facultad de Derecho, y Sección Central de Enseñanza Secundaria (actual Instituto Vásquez Acevedo). — Inaugurac. Primer Congreso Postal Sudamericano. — Primeros vuelos de Bartolomé Cattaneo. — Segunda elección presidencial de D. José Batlle y Ordóñez (1911-1915). — Conmemorac. del Centenario de la batalla de Las Piedras. — **"Artigas en la Meseta"**, de Carlos Mª. Herrera. — Inauración del "Parque Central", del Club Nacional de Fútbol. — Constituc. de la "Sociedad de Autores del Uruguay"; Otto Miguey Cione (1875-1945), presidente. — Manifestación pro separación del Estado y la Iglesia. — Creación de la Comisión N. de Educación Física. — Estreno de **"El león ciego"**, de Ernesto Herrera (1877-1917). — Estreno ópera **"Fata Morgana"**, de Rafael De Miero. — Pietro Mascagni en Montevideo. — Primera exposición de Rafael Barradas (1890-1922). — Jean Jaurés, y Victor Margueritte, en Montevideo. — Primeros automóviles "Ford". — Creación del Banco de Seguros del Estado. — Inaugurac. de las "ferias francas" municipales. — **"Leña seca"**, de Javier de Viana. — **"Cuentos breves"**, de Rafael Barret.

1912 Fundac. del "Club Médico". — Primeras instalaciones para diversiones en el Parque Urbano. — Exhibición del "kinema-color". — Aparición de **"El Diario del Plata"**; Antonio Bachini (1860-1932), director — Roald Amundsen en Montevideo. — Incendio del Teatro Cibils (1871-1912). — Rubén Darío en Montevideo. — Primer Congreso del Partido Socialista. — Estreno de la ópera **"Liropeya"**, de León Ribeiro (1854-1931). — Inaugurac. del tranvía eléctrico a Villa Colón. — Inaugurac. primer servicio de autobuses. — Inaugurac. del Hotel del Prado. — Inaugurac. del nuevo Hotel de los Pocitos. — Primera travesía aérea del Río de la Plata, por Teodoro Felz. — Inaugurac. del "rosarium" del Prado. — **"Historia crítica de la literatura uruguaya"**, de Carlos Roxlo. — **"Yuyos"**, de Javier de Viana. — **"Teatro"**, de Víctor Pérez Petit. — **"Arte, estética e ideal"**, de Pedro Figari (1861-1938.)

1913 Exposic. bocetos monumento a Artigas. — Fundac. del "Aero Club Uruguayo". — El "Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano". — Inaug. del Templo Metodista Episcopal. — Cincuentenario de "El Siglo" (1863-1913). — Los **"Apuntes"** de Batlle y Ordóñez sobre el Ejecutivo colegiado. — Inaugurac. del Servicio de Urgencia de la Asistencia P. Nacional. — Inauguración de la Secc. Femenina de Enseñanza Secundaria (Universidad de Mujeres). — La "Casa Lepage" de Max Glucksmann, en Montevideo. — Iniciación obras de asfaltado de la calle 18 de Julio. — Inaugurac. del monumento a Samuel Blixen. — El "caso Irma Avegno". — Primera exposición de Manuel Barthold. — Apertura al público del parque Giot, de Villa Colón. — Colocac. piedra fundamental del Hotel Carrasco. — Carlos Vaz Ferreira, Maestro de Conferencias. — Inaugurac. del Hospital Británico. — Inaugurac. primera plaza vecinal de deportes. — Inaugurac. del Museo. N. de Bellas Artes. — Primera audición de **"Parsifal"**, de Wagner. — Inaugurac. instalacio-

nes de la Asociación Rural, en el Prado. — Primeros "films" de Max Linder. — Inauguración del "Royal Pigall". — Primera presentación de Margarita Xirgu. — Aparición del Libro de "El Siglo" (1863-1913). — Teodoro Roosevelt, en Montevideo. — Arribo del transatlántico "Lutetia". — Inaugurac. del "Moulin Rouge". — Exhibic. de "Fantomas", de L. Feuillade. — El "radium" en Montevideo. — **"Tierra uruguaya"**, de Orestes Araújo. — **"El Mirador de Próspero"**, de José E. Rodó. — **"Los cálices vacíos"**, de Delmira Agustini.

1914 Exhibic. de **"La madrugada de Asencio"**, de Carlos Mª Herrera. — Primeras pruebas aéreas de "looping the loop" en Montevideo. — Primera represent. de **"La malquerida"**, de Benavente. — Inauguración del cine "Doré". — Arribo del transatlántico "Cap Arcona". — Vuelos acrobáticos de Silvio Pettirosi. — Primera presentación de "La Goya". — Inaugurac. del Instituto de Radiología. — El **"Artigas"**, de José Belloni (1882-1965). — Primer Concurso Nacional de Tangos. — Exhibic. del "kinetófano" de Edison. — Estreno de **"El pan nuestro"**, de Ernesto Herrera. — Comienza la Primera Guerra Mundial (1914-1918). — Primera presentación de Tito Schipa. — Primeros "matchs" de "basket-ball" en Montevideo. — La victrola "Victor". — La máquina de afeitar "Gillette". — Exhibic. de **"Cabiria"**, de Pastrone. — Primeros noticieros "Gaumont" sobre la Guerra europea. — **"Lanza y sable"**, de E. Acevedo Díaz.

Cuadernos de MARCHA es una publicación uruguaya mensual, editada por MARCHA en Tall. Gráf. 33 S.A.

Director: Carlos Quijano
Administrador: Hugo R. Alfaro
Rincón 577 - Tel. 98 51 94 - Casilla de Correos Nº 1702
Montevideo - Uruguay

todos los jueves
la más formidable
historia de
la civilización.

en cien biografías fundamentales







Una biografía
completa
$ 90.-

Imprescindible para quien
no quiera quedar al margen
del saber; para el estudiante;
para el profesor.
Una gran obra para todos
los hogares uruguayos.



Las biografías de los cien
protagonistas cuya historia
es la historia del mundo;
la interpretación más moderna
de los hechos que preocuparon
y preocupan al hombre;
un extraordinario archivo
gráfico de la Historia Universal;
la información más segura
sobre: política, geografía,
economía, ciencias, artes,
técnicas, etc.



Todos los jueves
compre **LOS HOMBRES**
de la historia y lleve
a su hogar la
primera colección
de biografías que
abarca toda la
Historia Universal



Primeros **títulos**:

Freud
Churchill
Leonardo de Vinci
Napoleón
Einstein
Lenin
Carlomagno
Lincoln
Gandhi
Van Gogh
Hitler
Homero
Darwin
García Lorca
Courbet
Mahoma
Beethoven
Stalin
Buda
Dostoievsky
León XIII
Nietzsche
Picasso
Ford
Francisco de Asís
Ramsés II
Wagner
Roosevelt
Goya

100 biografías completas
mas de 5000 fotografías
e ilustraciones
en color y en negro
3200 páginas

Toda la historia universal a través de sus protagonistas

LOS HOMBRES

de la historia



Centro Editor de América Latina
la editorial de Capítulo
más libros para más